Poiēsis

34

ISSN 2177-8566

Escolas de Arte - Devires Floresta: Os sentidos para um devir mundo-escola-floresta

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 20, Número 34, Jul./Dez. 2019

ISSN 2177-8566

Imagem da capa:
Vista parcial dos espaços da Grande Companhia de Mysterios e Novidades, Gamboa, Rio de Janeiro
(Foto: Ana Schaefer)

Poiêsis

34

ISSN 2177-8566

Escolas de Arte - Devires Floresta: Os sentidos para um devir mundo-escola-floresta

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizador do dossiê: Luiz Guilherme Vergara
Volume 20, Número 34, Jul./Dez. 2019
https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 19 - Ingá - Niterói - RJ - CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

Universidade Federal Fluminense Instituto
de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
David M. Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção

Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística: Caroline Alciones de Oliveira Leite e
Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos

Alice Martins
Almerinda Lopes
America Cupello
Ana Schaefer
Beatriz Rauscher
Carolina Vanegas Carrasco
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Cesar Oiticica Filho
Claudio Andrés Barría Mancilla
Dasha Lavrennikova
Elisa de Magalhães
Emanuelle de Oliveira Silva
Fundación Proa, Buenos Aires
Ítalo Cardoso Travenzoli
Ivair Reinaldim
Jandir Jr.
Joaquín Correa
Joélson Buggilla
Jorgge Menna Barreto
José Rufino
Kelly Santos
Kriss Coiffeur
Ligia Veiga
Lívia Moura
Lucia Gouvêa Pimentel
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Pablo Gobira
Paula Braga
Projeto HO
Malu Fragoso
Marcia Sá Cavalcante Schuback
Maria de Fátima Morethy Couto
Marta Strambi
Mauricius Martins Farina
Maykson Cardoso
Nara Cristina Santos
Natalia Pérez Torres
Sebástian Pérez
Tania Alice Feix
Thaiane Moreira de Oliveira
Thelma Vilas Boas
Viviane Matesco

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: http://www.periodicos.uff.br/poiesis/

© 2019 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Os trabalhos publicados nesta edição são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[POIÉSIS, v. 20, n. 34, jul./dez. 2019]

7 EDITORIAL

DOSSIÊ: *Escolas de arte - Devires Floresta: os sentidos para um devir mundo-escola-floresta*
Organização: Luiz Guilherme Vergara

11 *Apresentação: Labirinto espiral de cambalhotas no cosmos da arte*
Luiz Guilherme Vergara

17 *Os sentidos apontando para uma nova transformação, de Hélio Oiticica*
Hélio Oiticica (tradução de Luiz Guilherme Vergara, Kelly Santos)

29 *Os sentidos e a urgência de transformação*
Paula Braga

43 *Os desafios da arte e da estética no século XXI*
Marcia Sá Cavalcante Schuback

63 *The Artscience of Planet Formation Import ArtScience.PlanetFormation as AATS*
Sebástian Pérez

71 *Arte e Autoritarismo (entrevista com José Rufino para a série História da ditadura: novas perspectivas)*
José Rufino

87 *Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul*
Claudio Andrés Barría Mancilla

109 *Como desarmar o opressor? Reciclagem das emoções para ações estratégicas*
Lívia Moura

133 *Interfluxos 2019 | Escola Devir Floresta Conversações: Tania Alice Feix e Luiz Guilherme Vergara*
Tania Alice Feix, Luiz Guilherme Vergara

159 *Haptic Thinking and Experience through Collective Artistic Research*
Dasha Lavrennikova

183 *A arte suprasensorial do Yoga*
Cesar Oiticica Filho

201 *Alfabeto Maldito (ensaio visual)*
Joélson Buggilla, Jorgge Menna Barreto

227 *Quando é preciso saber que não sabemos o suficiente: Alfabeto maldito enquanto um exercício de desleitura*
Maykson Cardoso

233 *Escola do mundo: ideias para adiar o fim da arte, do bairro (Gamboa) e do mundo*
Luiz Guilherme Vergara, Kriss Coiffeur, Ligia Veiga, Thelma Vilas Boas

261 *Pós-fácil - O pragmatismo utópico do comportamental-grupal de Oiticica*
Luiz Guilherme Vergara

PÁGINA DA ARTISTA

289 *Cristalgraph, 2008-2015.*
America Cupello

ARTIGOS

299 *29.4.2019*
Jandir Jr.

327 *Destempo*
Elisa de Magalhães

339 *El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburguianas en el arte latinoamericano post 68*
Natalia Pérez Torres, Joaquín Correa

357 *Barrio e a cooperativa Cairn*
Viviane Matesco

375 *Advergame "SAD Defense": os mobile games e caminhos ainda não explorados*
Pablo Gobira, Emanuelle de Oliveira Silva, Ítalo Cardoso Travenzoli

RESENHAS

399 *Entre cantos e fins do mundo: Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70'*
Luiz Sérgio de Oliveira

editorial

Editorial

A edição 34 da *Poiésis* traz a segunda parte do dossiê organizado por Luiz Guilherme Vergara em torno das questões da "Escolas de Arte - Devires Floresta". Se na primeira parte do dossiê (v. 20, n. 33, jan./jun. 2019), grande parte das reflexões reunidas por Vergara giravam em torno do pensamento e das práticas de arte de Guilherme Vaz, nesta edição muitas contribuições têm como epicentro a obra artístico-discursiva de Hélio Oiticica. Na abertura do dossiê, a tradução de um texto inédito em português de Hélio Oiticica, produzido originalmente em 1971 com previsão de publicação à época na *Studio International*, mas que somente viria a ser publicado em 2018 na *ARTMargins*.

Na sequência do dossiê, as contribuições de Paula Braga, Marcia Sá Cavalcante Schuback, Sebástian Pérez, José Rufino, Claudio Andrés Barría Mancilla, Lívia Moura, Tania Alice Feix, Dasha Lavrennikova, Cesar Oiticica Filho, Joélson Buggilla, Jorgge Menna Barreto, Maykson Cardoso, Kriss Coiffeur, Ligia Veiga e Thelma Vilas Boas, além das inserções pontuais e substantivas de Luiz Guilherme Vergara.

A Página da Artista traz uma produção de America Cupello, artista que tem privilegiado o uso da fotografia em seu processo de criação. Doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ, America Cupello atravessou o ano de 2019 como pós-doutoranda do PPGCA-UFF, sob a supervisão de Luciano Vinhosa.

Na continuidade da edição, a seção dos Artigos traz contribuições vigorosas de pesquisadores em diferentes estágios de desenvolvimento de seus processos investigativos: Jandir Jr. (*29.4.2019*), Elisa de Magalhães (*Destempo*), Natalia Pérez Torres e Joaquín Correa (*El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburguianas en el arte latinoamericano post 68*), Viviane Matesco (*Barrio e a cooperativa Cairn*) e Pablo Gobira, Emanuelle de Oliveira Silva e Ítalo Cardoso Travenzoli (*Advergame "SAD Defense": os mobile games e caminhos ainda não explorados*).

Fechando a edição 34 da *Poiésis*, a seção Resenhas traz uma reflexão de Luiz Sérgio de Oliveira, intitulada *Entre cantos e fins de mundo: Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60s 70s*, em torno da mostra realizada na Fundación Proa de Buenos Aires no segundo semestre de 2019, uma elaboração em torno do lugar ocupado pelo conjunto de obras (e de artistas) reunidos naquela mostra, diante das dinâmicas (políticas) da história da arte no contemporâneo.

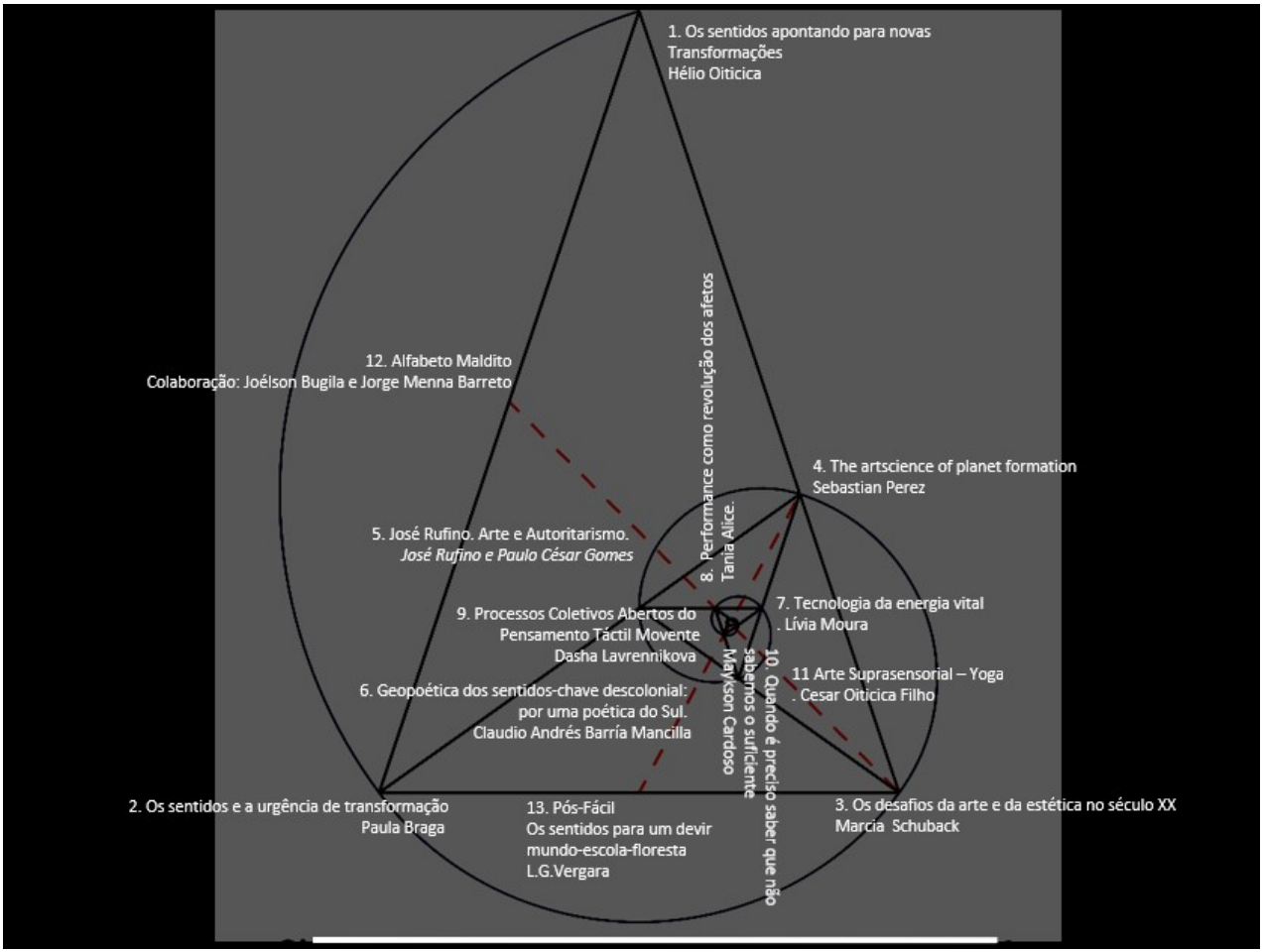
Por último, nossos agradecimentos reconhecidos a todas e a todos que hipotecaram seus esforços para a realização desta nova edição da *Poiésis*, em especial aos Professores e Professoras que atuaram como Revisores/Pareceristas dos artigos submetidos à *Poiésis*, além de nosso reconhecimento e agradecimento mais-que-especiais ao Professor Luiz Guilherme Vergara por sua dedicação absoluta e pelo espírito de cooperação inquebrantável junto aos editores na organização do dossiê "Escolas de Arte - Devires Floresta", desdobrado em duas edições da *Poiésis.*

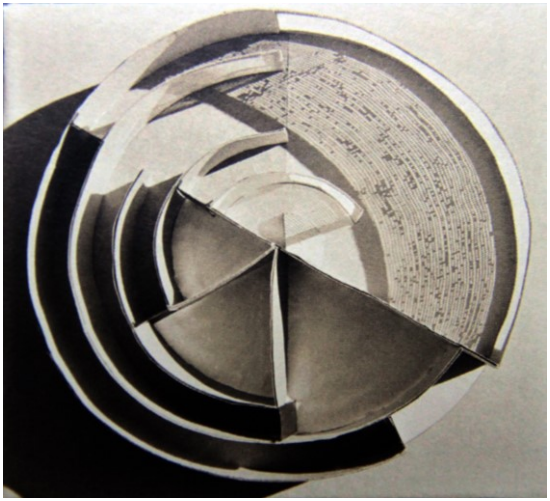
Os Editores

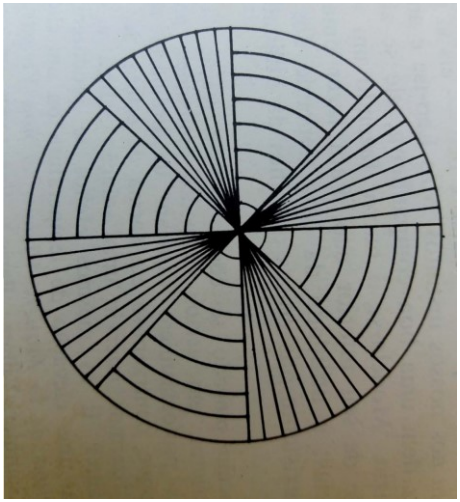
dossiê ▪ escolas de arte - devires floresta: os sentidos para um devir mundo-escola-floresta (luiz guilherme vergara, org.)

Labirinto espiral de cambalhotas no cosmos da arte

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38528







Este dossiê se dirige @s agentes – pesquisador@s, curadores, artistas e educador@s – que atuam e refletem sobre as mudanças em jogo no sentido público da arte que, por sua vez, se desloca de sua própria centralidade para dar lugar e ser participante da virada social para além de sua desmaterialização enquanto objeto-estético, mas para um acontecer solidário e multissensorial.

- Luiz Guilherme Vergara, 2019[1]

As formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas e transcendem a tudo que se pode imaginar. Concretamente o círculo se enquadra nestes princípios. É a forma transcendente por excelência; é a enunciadora do mais profundo silêncio; é a síntese do próprio Cosmos: por isso, possui um extraordinário vigor.

- Hélio Oiticica, 1986 [2]

Luiz Guilherme Vergara, Labirinto espiral de cambalhotas no cosmos da arte.

Essas imagens[3] dão a forma e conceito editorial para o processo de escrita-leitura em uma trajetória caminho espiral deste dossiê. Posicionam-se como metapoética[4] e geopoética os sentidos para o devir mundo-escola-floresta com base na "in-corporação" de um estado "esboço" transcultural e transtemporal (já antecipando a abordagem da Márcia Schuback) ou "multi-focal", apontando para a atualidade do comportamental-grupal-celular de Hélio Oiticica. Assim, reúnem-se também artistas-pesquisadorxs e educadores, tais Cesar Oiticica Filho, Claudio Barría Mancilla, Dasha Lavrennikova, Joélson Bugila e Jorge Menna Barreto, Lívia Moura, Sebastian Perez, Tânia Alice Feix, Thelma Vilas Boas que investem em suas práticas para a urgência transdisciplinar – experimental – de uma virada para o comportamental estruturante de uma consciência grupal-relacional. Por isso, os sentidos apontam para a emergência e urgência que invoca o estado de "esboço" (Schuback), de colaborações entre diferentes campos de saberes ou mesmo "cambalhotas no cosmos" (Pedrosa) – para além da dissolução do arte-objeto ou arte-forma. Atualiza-se também Mário Pedrosa onde a imagem da espiral de triângulos áureos oferece uma geopoética na qual cada texto constitui vértices das "cambalhotas no cosmos" (AMARAL, 1986, p. 139) como desvios epistêmicos contínuos para as reconfigurações éticas e revoluções dos afetos. Porém, com um agravante que o que se coloca, de agora para diante, é que a arte, ou as escolas de arte, é como atravessar para além dos colapsos do antropocentrismo, da democracia ou da crise ambiental planetária.

Nestas cambalhotas resgatam-se prospecções intuitivas de 40 anos atrás (1969) como se o texto de Oiticica fosse não apenas atual, mas um esboço de futuro – não ainda conquistado – ou talvez, gravemente corrompido. Ainda assim, é no gerúndio (tal como Márcia Schuback aborda) que se apresenta apontando para uma urgência como propositor de processos geradores de "*estruturas totais condicionantes de comportamento das estruturas-totais*, se dissolveram nessas evoluções e passaram a propor o inverso disto, que seria o *comportamento definido como estrutura-total, gerando os elementos que não são estruturas de arte total* (aberto-aberto) , mas o *fluxo vivo da experiência do destino humano*" (OITICICA, 1969). O que comovia Oiticica, move esta espiral de experiências informais, transtemporais, transdisciplinares e

espirituais. O multi-focal in-corpora um espectro planetário, preocupações que atravessam "a experiência do destino humano" e aqui se acrescenta o pós-humano, que emergem nas diferentes formas de colaboração com outros saberes, tais como Sebastian Perez: Arte, Astronomia, Tecnologia e Sociedade (AATS) entre artista e astrofísicos. A arte vem dar forma aos discos protoplanetários, tornando visível o lugar onde "pensamos" que os planetas são formados. Uma outra colaboração, ou cambalhota nos saberes legitimados pelo humanismo, é trazida para a escala de diálogos entre a sensibilidade artística e o reino vegetal.

A atuação artística já não é mais conduzida pelos fazeres formalistas de nenhuma escola ou conceitos universais sob o primado estético das artes visuais. A entrevista com José Rufino registra sua trajetória transdisciplinar experimental ampliada pela transversalidade entre arte e ciência. Rufino é um inventor de sua própria escola de arte devir floresta, atravessando diferentes campos da produção de conhecimento, sem se submeter a uma especialização, além das lentes da "paleontologia" sobre a natureza, cruzando literatura e política. Sua poética não se separa da política conceitual, sua estética da existência, conformadas como outramentos autopoiéticos.

Igualmente, o *Alfabeto Maldito*, desenvolvido por Jorgge Menna Barreto e Joélson Buggilla, inspira Maykson Cardoso (curador) para colocar em questão "quando é preciso saber que não sabemos o suficiente… um exercício de desleitura". Este posicionamento reforça a condição de distopias e dissoluções, des-aprendizagens e desleituras. O que reforça tantas sinergias com a avalanche de pensadores apontando para "modos de existência que não existem", tal como Peter Pál Pelbart.

> Assim, em meio a falência do antropocentrismo a que assistimos nas últimas décadas, em domínios vários, da filosofia à ecologia, seres que antes pareciam reclusos à esfera subjetiva ganharam um outro estatuto, uma nova vida. Entes invisíveis, impossíveis, virtuais, que pertenciam ao domínio dito do imaginário, do psiquismo, da representação ou da linguagem, atravessaram alegremente a fronteira entre sujeito e objeto e reapareceram numa outra chave ontológica. (PELBART, 2014, p. 250)

Os giros dessa trajetória espiral macro-microcósmica apontam para buscas por proposições de "ambiente aberto vivo"

(OITICICA, 1969) em diferentes escalas onde atualiza-se o próprio sentido "celular" de novas transformações. Desta forma, Lívia Moura investe na energia vital ou reciclagem das emoções, alfabetização emocional. Cesinha Oiticica Filho atravessa da dissolução da arte-objetal para a prática do corpo como ponte entre o legado suprasensorial de Oiticica e a milenar filosofia da ação da Yoga. Dasha Lavrennikova amplia o corpo-arquitetura sensível de outramentos – como "processos coletivos abertos do pensamento táctil movente, alfabetização emocional" – em ressonância com Oiticica que aponta que "os grandes experimentos grupais coletivos[5] deveriam ter a possibilidade de contar com lugares de habitar grupal" (OITICICA, 1969), da mesma forma que Claudio Mancilla expande para a cidade a memória e a territorialidade "geopoética dos sentidos como chave descolonial", que se entrelaça com as práticas coletivas de Tânia Alice Feix para performances como revoluções moleculares dos afetos.

O que emerge deste labirinto espiral de experiências transculturais e transtemporais é a própria indagação sobre um devir para além de um antropocentrismo ou mesmo articentrismo. O sentido de escola, não de arte, mas com estados artísticos, estados de invenção, não seria mais de ensino e aprendizagem, não seria mais da esfera de saberes (pré)estabelecidos. O que Márcia Schuback apresenta como mutação, gerúndio e estado de esboço intui essa borda de uma espiral inacabada. O próprio planeta se torna escola pela interdependência planetária da vida além da razão humana dominadora para um tempo de saberes que não sabemos de tudo. O que é revisitado no depoimento de Thelma Vilas Boas, que traz o Mundo Por vir de David Kopenawa para sua mobilização pedagógica, política e existencial como Escola por vir. Como se os sentidos de urgência, sem dúvida planetária, estivessem conduzindo transformações não-ainda-conscientes, para um devir solidário emergencial de um mundo-escola-floresta.

Conforme ressalta Paula Braga, existe uma "atualidade e urgência" ainda em processo nas mudanças no "foco estético das chamadas artes 'visuais'" (OITICICA, 1969), mas que não deixam de ser ainda um por vir inacabado em desafios e dilemas. As mudanças para outros sentidos além do visual apontam também para viradas suprasensoriais, mas também afetivas e espiritu-

ais que hoje são expressas pelas vozes que intuem e denunciam a "falência do antropocentrismo". Márcia Schuback articula como desafios para se projetar tanto o sentido dos sentidos para uma possibilidade de transformação, ou seu papel nos sentidos de uma ainda indefinida transformação, ou "mutação", em sua condição de esboço aberto ou um estado de gerúndio, não do acontecimento, mas do acontecendo.

Luiz Guilherme Vergara

[4] A escrita se apropria como um "metapoema", conceito de Gertrude Stein, de incorporações, tais como o *Caminhando* da Lygia Clark, em constantes bifurcações, ou a gramática movente de Oiticica entre texto, dos metaesquemas para os penetráveis (Oiticica). Trata-se da opção de encarnar a fenomenologia hermenêutica da experiência como geopoética dos sentidos e percepções atravessando os textos como um caminhante. Gertrude Stein in Abigail Lang, *The Tune of Thinking: Gertrude Stein's Narration*. Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond. (https://transatlantica.revues.org/7047. Acesso em 04/10/2017)

[5] Assim como em "objetal", o sufixo "-al" em "grupal" significa "relacionado a; do tipo de" um grupo, ao invés de grupo. Também é possivelmente uma construção *portmanteau* fundindo o sentido de "grupo" e de "comunal".

Notas

[1] VERGARA, Luiz Guilherme. Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019, p. 11.

[2] OITICICA, Hélio. O problema dos opostos. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 15.

[3] Imagem à p. 7: Espiral de triângulos áureos redesenhado por Luiz Guilherme Vergara para conter o Sumário deste dossiê; Imagens à p. 8: *PN 15* (modelo não realizado, obra de Hélio Oiticica) da *Subterrânean Tropicália* (1971), série *Newyorkaises* (foto: Hélio Oiticica); Disco figura e fundo (fonte: PEDROSA, Mário. Arte/Forma e Personalidade. São Paulo: Kairós, 1979, p. 29).

Referências

PEDROSA, Mário. Especulações estéticas III: lance final. In AMARAL, Aracy. *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que "não existem". In 31ª BIENAL DE SÃO PAULO. *Como pensar sobre coisas que não existem* (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

Os sentidos apontando para uma nova transformação, de Hélio Oiticica

Tradução do inglês:
Luiz Guilherme Vergara *
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Kelly Santos **
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38529

RESUMO: Este texto foi escrito para o Simpósio de "arte tátil" realizado este ano (12 de julho de 1969) na Universidade Estadual da Califórnia em Long Beach – Lygia Clark e eu fomos convidados. O texto pretende mostrar e definir as possíveis relações com o sujeito e, também, as profundas diferenças, indicando os pontos em comum entre os trabalhos de ambos e a procura de um novo exercício de comunicação que, ao invés de uma busca por "invenções formais", sirva como uma verdadeira linha de pensamento para lidar com os desafios da atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Oiticica; arte brasileira; arte contemporânea; *Studio International*

* Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5311-5181

** Kelly Santos é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. E-mail: kessantos@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1487-1694

N. do E.: Este ensaio, inédito em português, foi escrito pelo artista na cidade de Londres, entre os dias 18 e 25 de junho de 1969. Produzido para a revista britânica *Studio International*, mas não impresso à época, é retomado pela revista americana *ARTMargins* (The MIT Press), v. 7, n. 2, p. 129-135, 2018, editada por Luke Skrebowski, 2018. Os editores agradecem aos membros do Grupo de Pesquisa: Interfluxos Contemporâneos Arte e Sociedade da UFF e, em especiais, à Paula Braga por sua colaboração. Agradecemos igualmente a Cesar Oiticica Filho e ao Projeto Hélio Oiticica, que, gentilmente, autorizaram a tradução deste ensaio e sua publicação na revista *Poiésis*.

Citação recomendada:

OITICICA, Hélio. Os sentidos apontando para uma nova transformação. Tradução: Luiz Guilherme Vergara e Kelly Santos. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 17-28, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38529]

Os sentidos apontando para uma nova transformação, de Hélio Oiticica

O processo de mudança do principal foco estético das chamadas artes "visuais" e a consequente introdução dos demais sentidos não se atém ou se baseia em um ponto de vista puramente esteticista, isto é muito mais profundo; é um processo que, em última análise, correlaciona e sugere uma possibilidade inédita de comportamento[al] não condicionado: a consciência do comportamento enquanto chave fundamental para a evolução dos assim-chamados[1] processos artísticos → a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo-mundo tal como uma ação total, onde a ideia de valor não está pautada por um "foco" específico: o acontecimento esteticista outrora tomado como "objetivo-foco": os conflitos tendem a ser absorvidos pelo próprio comportamento, apartados do foco visual superintelectualista, demasiadamente submisso a essa relação de "valor-foco". O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração "multifocal", se torna importante como um meio para a assimilação comportamental: olfato-

visão-paladar-audição e tato se misturam e se tornam aquilo que Merleau-Ponty chamara de "simbólica geral do corpo", onde se estabelecem todas as relações entre os sentidos em um contexto humano, tal como um "corpo" de significações e não um somatório de significações apreendidas por canais específicos: a assimilação e a ação não podem estar isoladas e, assim, a concepção analítica dos sentidos se torna também uma metáfora para expressar a complexidade do comportamento humano. Contudo, emergimos da racionalidade pura, "relações objetais" [2] dos problemas-arte, de condições estabelecidas para uma "ação estética" extremamente desenvolvida durante tantos anos, para uma ideia de mundo humano-integral, para a crença na ação comportamental como uma força criativa e não "passiva" ou "de fundo": a dissolução da "arte" nisto não é também uma "dissolução objetal", mas o fluir de ideias específicas concentradas[3], problema fundamental – ideias criativas, na manifestação da vida até onde for o alcance do infinito campo do comportamento humano, como uma construção de significações, corpos simbólicos de relações tão ricos em si mesmos e reinformados, então, por este corpo agora significativo[4], propagando de modo crescente desde a sua prévia posição sublimada, desde o seu antecedente "*background*", que é o mundo do comportamento[al].

Com efeito, a arte no passado sempre tentou de maneira metafórica criar e, de fato, criou, um novo nível de relações significativas: um mundo em si mesmo que poderia ser sentido, vivido e proposto como uma estrutura, uma estrutura criativa, oposta ao mundo objetal, como um "modelo" de verdade sintética e não corrompida em si. Frequentemente, então, na maioria das vezes, eu diria que o artista-criador seria o ator-criador, o gerador sublime de forças criativas e o receptáculo delas, ele próprio os pólos do mundo significativo estrutural proposto por suas criações. As grandes diferenças em uma nova posição seriam, considerando que as ligações anteriores eram totalidades metafórico-estruturais impostas ao mundo comportamental, os elos atuais que tendem a se desenvolver a partir dele e após um longo processo de dissolução dos "atos vivos humanos" → o destino das ações humanas vivas se encontra livre de esforços sublimatórios intermediários, conflitos transcendentais ou objetivos ideais.

THE SENSES POINTING TOWARDS A NEW TRANSFORMATION

Helio Oiticica

The process of shifting the main aesthetic focus away from the so called "visual" arts and the introduction, then, of the other senses, should not be concentrated or looked at from a purely aestheticist point of view; it is much more profound; it is a process which, in its ultimate sense, relates and proposes a new unconditioned behaviour possibility : the consciousness of behaviour as a fundamental key to the evolution of the so-called art processes → the consciousness of a totality, of the relation individual-world as a whole action, where the idea of value is not only related to a specific 'focus' : the aestheticist event taken formerly as the 'focus goal' : the conflicts tend to be absorbed into behaviour itself, away from the super intellectualist visual focus, too submitted to that 'focus-value' relation . The appeal to the senses, which can be a 'multi-focal' concentration, becomes important as a way towards this behavioural absorption : smell-sight-taste-hearing and touch mingle and are what Merleau-Ponty once called the "body's general symbolics", where all sense relations are established in a human context, as a "body" of significations and not a sum of significations apprehended by specific channels ! The apprehension and the action cannot be isolated, and the analytical idea of the senses becomes a metaphor too to express the complexity of human behaviour. But, we emerge from purely rational, 'objectal relations' of art-problems, of established conditions for an "aesthetic action" so much developed during so many years, into the idea of a whole human world, into the trust in behavioural action as a creative force and not a 'passive' or 'background' one : the dissolution of "art" into it is not also an 'objectal dissolution' but a fowing of concentrated specific ideas, fundamental problem-creative ideas, into life manifestation as far as the infinite area of human behaviour is concerned, as a building up of significations, symbolic bodies of relations, so rich in themselves and reinformed then, by this new significative body spread-growing from its former sublimate position, into its former 'background' , which is the behaviour world.

Of course past art always tried in a metaphorical way to create, and did create, a new level of significative relations : a world in itself could be felt and lived and proposed as an structure, a creative structure, opposite the objectal world, as a "model" of synthetic truth, uncorrupted in itself. Often then, mostly I should say, the artist-creator would be the actor-creator, the sublime generator of creative forces and the recipient of them, he himself the poles of the structural significativ world proposed by his creations. The great differences in a new position would be

Como um estágio evolutivo desses "processos de atos vivos" podemos destacar a dissolução das antigas formas de arte, pintura, escultura etc., para o "objeto" híbrido. Entretanto, durante toda a evolução da arte moderna o conflito entre a ideia de um "objeto-arte" e de uma "anti-arte" foi se dirigindo para um impasse. A anti-arte, levada a formas dramáticas recentemente, ao "limite da experiência", demanda agora uma radicalização definitiva. Muitas iniciativas estagnaram ou retrocederam em relação a este impasse: a urgência de um novo campo de considerações é sentida – a concentração no próprio processo é o começo de uma nova luz que gradativamente invade e gera estas considerações: eu chamo isso, nos meus trabalhos experimentais, um cre-comportamento; não se trata simplesmente de um "comportamento criativo", embora possa ser, mas algo bem mais amplificado; não é um objeto-criação através do comportamento, tampouco a transformação dos atos vivos em criativos, o que seria uma noção simplista[5]: em tal caso as circunstâncias se tornariam meras Utopias distantes, mas, se de dentro do comportamento condicionado os elementos começam a crescer como necessidades, como germes que irromperam do centro dos próprios conflitos, e informam o comportamento de uma nova maneira aberta, completamente livre com os atos vividos individuais: o processo que conduz e informa para o próprio centro do conflito de comportamento[al] e se abre para transformações surpreendentes → não para se contentar com o esforço em "alcançar um modelo" de vida, mas para viver em uma consciência contínua de tais conflitos, o que poderia ser o único caminho para que tal processo de transformação ocorra.

O apelo ao auxílio do sistema sensorial vive para além do objetal: a consciência do "do corpo-simbólico" como uma totalidade imediatamente "a mão" é algo muito mais correlacionado ao comportamento em si do que às relações objetais; uma relação mais rica que aumenta as possibilidades-probabilidades vividas na consciência imediata do "corpo totalidade" em ação; quando Lygia Clark, por exemplo, propõe sua experiência de "nostalgia do corpo", ela está propondo, através de simples atos sensoriais, a possibilidade de uma consciência re-informada do corpo como algo vivo, como se descoberto pela primeira vez, assim propondo uma nova relação entre o autoconhecimento e o conhecimento dos outros. Aqui podemos vislumbrar a possibilidade de

Hélio Oiticica, Os sentidos apontando para uma nova transformação.

um processo ao invés de uma estrutura-objeto que impõe relações metafóricas; poderia ser um sentido vivo de descoberta, um processo em si e não um processo para um objetivo. Os sentidos então, correlacionados e agindo sobre os corpos-simbólicos, podem ser considerados como meios essenciais para a apreensão desse processo. O comportamento reside apenas nele mesmo e reformula continuamente tais simbólicos (como Merleau-Ponty demonstra, o comportamento, neste caso, é significação em si mesmo e não está à procura de um significado específico).

Uma vez que as "distâncias" entre os objetivos estéticos ideais são abolidas ou transformadas em crecomportamento, na consciência contínua de um processo vivo, os conflitos tendem a ser resolvidos ou assumirem níveis superiores. Em minha evolução, cheguei ao que chamo de crelazer. Para mim, o clássico conflito alienação-lazer, que produz a ideia de lazer alienado, tal como ele é representado no mundo ocidental moderno, seria contestado como uma consequência direta da absorção dos processos-artísticos pelos processos-vivos. Crelazer é o lazer não repressivo, em oposição ao desviado pensamento opressivo de lazer: uma nova maneira não condicionada de combater formas sistemáticas opressivas de vida. Sua prática, prática-aberta, é um modo de se apossar de um processo, um processo criativo sinergético[6], em que a apreensão-sentidos é uma apreensão-corporal que gera a ação-comportamento num processo orgânico total.

O trabalho de Lygia Clark e o meu, em nossas evoluções, trazem esses dois pontos em comum, e não apenas entre si, mas também imbricados nos esforços da vanguarda que caracterizaram [a] cena-artística brasileira na última década, afirmando com as influências universalistas constantes de Mario Pedrosa; através da "Teoria do Não Objeto" de Ferreira Gullar (1959); no sentido da ideia de "probjeto" (Rogerio Duarte) (1968); nas recentes e fascinantes experiências de Lygia Pape (eu tenho [escrevi] um artigo especial sobre ela); das atividades do Grupo Neoconcreto (1959-60); no decorrer de todas as participações-públicas levando à recente síntese da Tropicália – e nisso se diferem das ideias tais como "*happenings*" ou "eventos" e caracterizam de modos totalmente independentes os movimentos do Rio e de S. Paulo. Não vou aqui fazer uma relação completa de tais experi-

mentos – eles são vastos; as ideias diversas. Prefiro me ater aos meus próprios experimentos e às últimas ideias e conquistas de Lygia Clark. Podemos ter aqui, então, exemplos diretos e discussões possíveis.

Como eu estava dizendo, os esforços gerais nessas ideias atuais ativam uma importante ideia principal: a verificação permanente do conflito entre o objeto, tal como ele aparece em suas formas variadas (obra de arte, objeto funcional etc.), e as relações sujeito-objeto: este conflito é conhecido desde a formulação do "não-objeto" de Gullar, em 1959, durante as atividades do Grupo Neoconcreto. O problema detectado se revelou, então, muito complexo e ainda se mantém como linha mestra de pensamento para esses artistas. As relações com todos os movimentos internacionais são óbvias – e as diferenças também. A maior delas estaria no modo como este conflito principal do sujeito-objeto levou a uma dissolução da ideia de arte-objeto para relações comportamentais diretas e a reversão das antigas relações objetais: as estruturas antigas das **arte-formas**, que foram concebidas para serem estruturas totais condicionantes de comportamento das estruturas-totais, se dissolveram nessas evoluções e passaram a propor o inverso disto, que seria o comportamento definido como estrutura-total, gerando os elementos que não são estruturas de arte total (aberto-aberto) , mas o fluxo vivo da experiência do destino humano. Esse processo é sem fim e nenhuma oferta de solução rápida deve ser feita. É um processo dentro de um processo. O que realmente poderia ser formulado e admitido é a insuficiência[7] da arte-objeto como tal. A experiência desse processo pode gerar qualquer forma comunicante que for, mas nunca o conciliador arte-objeto se vinculou à antiga "distante" relação objetal. Se a comunicação não for direcionada para uma relação comportamental, então, ela é velha, por mais nova que a forma possa ser. Uma relação que apontasse para um ideal estático, um modelo sublime, permanece sendo uma relação transcendental arcaica, que resistiu através da arte ocidental durante muito tempo. O mesmo pode ser aplicado aos processos da anti-arte, principalmente porque eles podem dissimular sob sua aparência uma atitude antiquada: é inútil ter "participação" ou "proposições", caso não estejam pautadas por uma mudança completa na relação objetal; o mesmo com o que poderia ser chamado de "participação sensorial".

Hélio Oiticica, Os sentidos apontando para uma nova transformação.

Recentemente, uma nova demanda e decisões importantes me acometeram: nas experiências que proponho, como, por exemplo, a prática do crelazer. A impossibilidade de "expor" objetos como parte dessa ideia, em galerias ou museus, se tornou evidente: tive um vislumbre sobre isso com a experiência do Whitechapel em Londres, entre fevereiro-abril de 1969. Para mim, foi mais uma experiência do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de exibi-las). Mas toda a evolução que apresentei lá conduz a essa condição: a impossibilidade dos experimentos em galerias ou museus – suas áreas externas ainda poderiam ser mantidas dependendo das correlações e razões para elas: posso mencionar alguns dos experimentos da *Exploding Galaxy* em Londres, Amsterdã, ou Paris, como visando algo análogo; no Rio, a *Apocalipopótese*, em agosto de 1968. A sala de exposição sempre se refere a uma ideia velha de "exibir objetos", de "objeto representação"; então, por que insistir em uma forma velha quando um novo mundo experimental clama, e com urgência, por formas completamente novas de comunicação. Estamos no começo de uma nova linguagem, um novo mundo de experiências de comunicação, propondo uma revolução completa para um levante individual-social. A ideia de comunidades-células ou de comunidades experimentais veio a mim em paralelo às amplamente divulgadas coletividades, tal como a construção de sítios coletivos ou lugares de habitar: nos primeiros, o crelazer privado das células-grupo estaria envolvido em um projeto que tenho em mente há bastante tempo: o Barracão: posteriormente, a ideia de meio ambiente estaria na gênese da criação de arquiteturas e jardins reais, sítios inventados que poderiam ter um novo sentido, longe das experiências "integrativas", que para mim ainda possuem conotações objetais. Os grandes experimentos grupais coletivos[8] deveriam ter a possibilidade de contar com lugares de habitar grupal, onde os experimentos não estariam vinculados à ideia de um "experimento-show". Em vez disso, deveriam se concentrar em uma experiência propositora de crescimento-interno: propondo propor, o que poderia conduzir a caminhos fascinantes; ou, igualmente importante, construir novas possibilidades de caminhar através de lugares (no meu trabalho, ideias sobre isso vieram desde 1960, principalmente com os "núcleos" e "penetráveis" e projetos para construções de ambientes – eles sofreram grandes mudanças ao longo desses anos;

eu proponho muito mais um "ambiente aberto vivo" do que qualquer coisa que seja objetal, que poderia ainda manter velhas ideias formais).

As experiências comunais internas são as mais complexas e fascinantes: a ideia de desenvolver relações-experimentos grupais-expansivos pode criar células expansivas para futuros experimentos; elas podem ser centros, pequenos centros, com certeza, de experiências-vivas condensadas e fechadas, onde a demanda por um novo tipo de relacionamento social seria essencial; o conflito, portanto, poderia e deveria ser transformado em uma dinâmica permanente: o núcleo crelazer absorvendo e transformando os bombardeios do comportamento destrutivo: isso só pode ser devidamente experimentado quando posto inteiramente em prática.

As experiências mais recentes de Lygia Clark a conduziram para proposições fascinantes, e ela descobriu que certamente a sua comunicação terá que ser mais uma introdução a uma prática que chama celular: de pessoa a pessoa, corpora; um diálogo improvisado que pode se expandir por toda uma cadeia criando como que um conjunto biológico ou o que eu chamaria de *crepráti-ca.* A ideia de criar tais correlações está acima de uma participação simplista como manipulação de objetos; há a procura do que se poderia chamar de ritual biológico, onde as relações interpessoais se enriqueceriam e estabeleceriam uma comunicação de crescimento num nível aberto. Eu digo aqui nível aberto, porque ele não se relaciona a uma comunicação objetal, de sujeito-objeto, mas a uma prática interpessoal que conduz a uma comunicação real aberta: o contato eu e você, rápido, breve como o próprio ato. Nenhum proveito interesseiro, corrupto, deve ser esperado – as observações de "isto não é nada" ou "de que se trata"? etc. devem ser esperadas; a introdução como iniciação é necessária[9] (eu posso dizer que desde que introduzi as capas *Parangolé*, no início de 64, os meios e modos de introdução eram muito mais primários e difíceis: eu decidi que a dança e o ritmo seriam ideais para isso, mas isso não ajudou muito; agora me parece que a mente coletiva está mais pronta para ser introduzida àquelas práticas do que então – práticas abertas, digamos – aquelas ideias se transformam em aspirações vivas para uma escala coletiva, mais do que detalhes perdidos em um todo).

Os elementos usados em todas essas experiências baseadas num processo, um processo-vital[10], são eles mesmos partes dele e não objetos isolados: são ordens num todo..."[11] No Barracão que estou projetando os elementos se unirão, improvisados, e crescerão em um processo-ostra; os elementos de Lygia Clark se comunicam em um processo-cadeia etc. Então, de repente, a alegria de "fazer coisas" pode ser importante, não como gratuidades espúrias a serem consumidas pela sociedade afluente ou pela "cultura" opressiva, e elas não estão submetidas ao privilégio do artista em seu invento, mas grupalmente ou coletivamente abordados. Eles podem ser diretamente uma construção da vida cotidiana, uma célula ou uma semente para viver sem repressões. Todas as tolices das "inovações da arte", do comércio intelectual, do jogo cultural opressor, são superadas e eliminadas por essa realidade mais forte: uma esperança e uma nova luz podem brilhar através dela; a improvisação e os processos criativos acabam por realizar seus destinos com uma nova e poderosa razão para existir.

Notas

[1] N. do T.: Ressalta-se ao longo deste texto uma característica "literária" de Hélio Oiticica no uso do traço de união (hífen) investido de semântica como junção poética preenchendo o elo entre duas palavras por um elemento gráfico que ultrapassa a linguagem escrita para uma confluência gráfica. Exemplo: "_é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo in traço de UNIÃO, corporação". (CARDOSO, Ivan. Ivanpirismo p. 68-69). Citação apresentada por Cesar Oiticica Filho em seu texto "A arte supra-sensorial do Yoga." Da mesma forma, pode-se reconhecer também o uso recorrente das setas "→" tornando o texto como uma geopoética de atenção, sinalização e caminho. Um aprofundamento maior é também reconhecido como possível apropriação ou parte da alfabetização do Hélio junto ao seu avô José Oiticica, que elaborou uma gramática com uso de setas, círculos e outras formas de sobrepor a escrita com um dispositivo gráfico visual, mais uma vez territorializando o texto como uma geopoética entre leitura-caminho. (Depoimentos da Vera Oiticica, tia do Hélio Oiticica, em conversas sobre a gramática Oiticica com Luiz Guilherme Vergara nos anos 1990.)

[2] No uso fora do padrão de Oiticica do termo "objetal", o sufixo "-al" significa "relacionado com; do tipo de" um objeto, em vez de como-objeto.

[3] N. do T.: Observou-se no documento original do Hélio Oiticica (datilografado, p. 1, em inglês) um desacordo com o documento do MIT (*ARTMargins*). Assim, no documento original: "the dissolution of art into it is not also 'an objectal dissolution' but a fowing of concen

trated specific ideas” [...] Na edição da *ARTMargins*, o verbo “fowing” está como “forming” of concentrated specific ideas. Ressalte-se a diferença de sentido entre “fowing” como “temendo” e “forming” – formando. Paula Braga sugere “flowing”, sendo um verbo bastante usado pelo artista. Assim, Oiticica teria cometido um erro de datilografia esquecendo o “l” de “flowing”. Texto encontrado no link: https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=anexo/0486.69%20normal%20p01%20-%20567.gif. (último acesso em 28 de outubro de 2018). Um outro link encontra-se uma versão datilografada com correções a mão do artista sobre o texto, também com “flowing”: https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=anexo/0486.69%20normal%2004%20-%20569.gif (último acesso em 28 de outubro de 2018).

[4, 5] Oiticica usa aqui uma forma adjetival rara “significativo”, no sentido de “ser um símbolo ou signo de algo; tendo um significado”.

[6] N. do T.: Na tradução do inglês de “sympathetic creative process”, optamos por “processos criativos sinergéticos”.

[7] O uso por Oiticica do termo “insuficiência” não está gramaticalmente correto, uma vez que nomes de origem latina convencionalmente tomam o prefixo “in-” em inglês. Entretanto, além do sentido de “ausência de”, o prefixo “un-” carrega o sentido de “o inverso de” como também o de “ausência de”, a qual “in-” não tem e, portanto, serve aqui como um intensificador.

[8] Assim como em "objetal", o sufixo "-al" em "grupal" significa "relacionado a; do tipo de” um grupo, ao invés de grupo. Também é possivelmente uma construção *portmanteau*, fundindo os sentidos de "grupo" e "comunal".

[9] N. do T.: Utilizamos trecho traduzido pelo próprio artista e publicado como Carta Hélio Oiticica para Lygia Clark. Londres, 27/6/1969. In FIGUEREDO, Luciano (Org.). Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 121.

[10, 11] Na tradução da *ARTMargins* não consta “processo-vital”. Apenas na tradução feita na carta do Hélio Oiticica para Lygia Clark, conforme citado na nota acima.

N. do E.: A imagem à p. 17 é um fac-símile de uma das versões/reelaborações de Hélio Oiticica para o texto aqui traduzido.

Os sentidos e a urgência de transformação

The Senses and the Urgency of Transformation

Los sentidos y la urgencia de la transformación

Paula Braga *
Universidade Federal do ABC, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38310

RESUMO: O artigo discute o texto de Hélio Oiticica *The Senses Pointing Towards a New Transformation*, de 1969, e os conceitos que o embasaram, defendendo a retomada do corpo como potência e proposta para a arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Oiticica; Crelazer; corpo; Merleau-Ponty

* Paula Braga é professora na Universidade Federal do ABC (UFABC), autora de Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade (Editora Perspectiva, 2013) e organizadora de Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica (Editora Perspectiva, 2008).
E-mail: paula.p.braga@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7986-6306

ABSTRACT: The article discusses the text by Hélio Oiticica *The Senses Pointing Towards a New Transformation*, from 1969, and the concepts that supported it, defending the resumption of the body as a power and proposal for contemporary art.

KEYWORDS: Oiticica; Crelazer; body; Merleau-Ponty

RESUMEN: El artículo discute el texto de Hélio Oiticica Los sentidos apuntando hacia una nueva transformación, 1969, y los conceptos que lo respaldaron, defendiendo la recuperación del cuerpo como un poder y una propuesta para el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Oiticica; Crelazer; cuerpo; Merleau-Ponty

Citação recomendada:

BRAGA, Paula. Os sentidos e a urgência de transformação. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 29-42, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38310]

Os sentidos e a urgência de transformação

O pensamento contrafactual é sempre um pouco desvairado, mas façamos a pergunta mesmo assim: e se, em 1969, a revista *Studio International* tivesse publicado o texto de Hélio Oiticica *The Senses Pointing Towards a New Transformation*? Ou seja, e se uma das maiores revistas de arte contemporânea do mundo, no auge das ditaduras militares na América Latina, da Guerra do Vietnam e dos movimentos pelos direitos civis na América do Norte tivesse apoiado a defesa do conhecimento sensível escrita por Oiticica? A extravagância da pergunta justifica-se por gerar reflexões sobre a possibilidade de retomada da valorização do corpo na arte contemporânea, reativando o pensamento libertário que, em sua versão dos anos 1960 e 1970, eclodiu nos textos de Herbert Marcuse e Paulo Freire, na música de John Lennon e Caetano Veloso, em *Hair* e *Roda Viva*. O que pode advir dos fios soltos deixados por esses e outros projetos interrompidos e, ainda assim, tão revolucionários e potencializadores da vida?

A revista que publicou as três partes do texto de Joseph Kosuth *Art after Philosophy* entre outubro e dezembro de 1969, ignorou o artigo de Hélio Oiticica. O texto foi enviado para o editor, mas nunca foi publicado. Folheando as edições da *Studio International* de 1969 e 1970, percebe-se a variedade de assuntos abordados pela revista: ensaios sobre pintura e escultura, textos sobre arte conceitual, críticas à arte conceitual, artigos mensais sobre arte e tecnologia, artigos sobre arte cinética, ensaios sobre artistas modernistas e a apresentação de vertentes da arte dos anos 1970 que defendiam a arte a ser vivenciada fora do museu, muito coerente com a abordagem de Oiticica, como um ensaio sobre o Situacionismo, escrito por Victor Burgin para a edição de novembro de 1969, as experiências do coletivo holandês Event Structure Research Group, publicado em novembro de 1969 e do coletivo inglês Artist Placement Group, em artigo de junho de 1969. Vários desses textos publicados foram escritos por artistas, e a discussão proposta por Hélio Oiticica, ainda que mais longa do que a maioria dos artigos (exceção feita ao texto de Kosuth), estava de acordo com a linha editorial da *Studio International*. Uma hipótese para a recusa do artigo são as passagens intrincadas e de difícil interpretação para o leitor que não acompanhava os textos anteriores do artista, escritas com a liberdade de quem se apropriava livremente de conceitos filosóficos, criava neologismos e novas regras de pontuação, inserindo sinais gráficos no texto, como setas, para indicar o desaguar de uma sentença em outra.

Em sua versão final, o texto *The Senses Poiting Towards a New Transformation*" tem seis páginas datilografadas, escritas em inglês. Originalmente, foi escrito para ser apresentado no simpósio de Arte Táctil, na Califórnia, em julho de 1969. Depois da apresentação oral, Oiticica retrabalhou o texto, que foi enviado para a *Studio International* em dezembro de 1969[1], um pouco antes de Oiticica retornar ao Brasil após ter apresentado suas obras na Whitechapel Gallery de Londres (fevereiro a abril de 1969) e dado aulas na universidade de Sussex.

Em carta de dezembro de 1969 para Lygia Clark, Oiticica menciona sua expectativa com a possibilidade de publicação:

> O texto que fiz para o simpósio foi simplificado e corrigido, com ajuda do Guy, e proponho ao *Studio International*; sairão fotos suas, fantásticas; creio

> que isso será importante no contexto internacional. O Peter Townsend[2] me pediu a coisa, e me senti feliz em poder fornecer material tão importante. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 130; carta de 23/12/1969)

O fato de o editor da revista ter solicitado o texto a Oiticica não garantiu a publicação. Em fevereiro de 1970, Oiticica, já de volta ao Rio de Janeiro, atualiza Lygia Clark sobre o andamento deste projeto: "Guy escreveu dizendo que o *Studio International* recebeu o artigo e que vai me escrever; acho que vão mesmo publicá-lo [...] Tomara que saia logo o troço do *Studio*, porque vai pesar, e muito." (CLARK; OITICICA, 1998, p. 138-139; carta de 19/2/1970) E o assunto reaparece na correspondência com Clark até meados de 1970: "Creio que a coisa do *Studio* sai em junho ou julho (que demora bem inglesa!)". (CLARK; OITICICA, 1998, p. 150; carta de 16/5/1970)

O texto é uma elaboração teórica das experiências feitas por Oiticica na Whitechapel Gallery, inspirada pelo livro *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, sem qualquer intenção de rigor na leitura do filósofo francês. Assim como fez com Nietzsche, Bergson ou Marcuse, Oiticica captava dos filósofos o que lhe servisse como impulso, e constituía, a partir daí, sua própria argumentação e elaboração de conceitos. De Merleau-Ponty, Oiticica incorporou a refutação da dicotomia entre consciência e mundo, e o estabelecimento do corpo como cerne da relação do sujeito com o mundo. Não é o intelecto que propiciará essa relação, e sim a percepção sensorial.

Ao longo de *The Senses Pointing...*, Oiticica defende uma arte que recrudesça a capacidade do sujeito de se saber parte do mundo, a partir da percepção sensorial, compreendendo-se também como perceptível. A arte almejada por Oiticica e estruturada a partir do conceito de Crelazer, por consequência, não admite o quadro de parede, que ao longo da história da arte fez o papel de janela que separa o sujeito do mundo exterior[3]. O quadro reforça uma noção de sujeito cartesiano, que se coloca no mundo a partir da relação intelectual com o exterior, a partir de um "lado de dentro", onde residiria a consciência, cerne do sujeito pensante, e o "lado de fora", que é o mundo. Na pintura figurativa, o espectador olha a representação de mundo, por exemplo, uma paisagem (CAUQUELIN, 2007), separado do mundo duas vezes: uma pela re-

presentação e outra pelo modelo de janela que estabelece dois âmbitos separados, interior e exterior. Daí o primeiro parágrafo do texto de Oiticica apresentar o problema como a necessidade de evolução da arte a partir de uma

> consciência de totalidade, da relação indivíduo-mundo como uma ação inteira [...] distante do super intelectualista foco visual [...] olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de "simbólica geral do corpo", onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um "corpo" de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos. (OITICICA, 2006 [1969]; tradução da autora)

A expressão usada por Merleau-Ponty é, na verdade, "simbólica geral do mundo."[4] Inconscientemente ou escrevendo a partir de uma leitura prévia, sem consultar o texto de Merleau-Ponty, a troca da palavra mundo pela palavra corpo revela pressupostos da obra de Oiticica a partir de 1968: a totalidade sujeito-mundo, o mergulho do corpo na experiência espaço-temporal, a obra de arte como sendo o dia a dia, as vivências cotidianas.

Oiticica estende a síntese perceptiva, discutida por Merleau-Ponty, a várias áreas do comportamento humano: o social, o político, o estético etc. E quem efetuará essa síntese é o corpo, e não o intelecto distanciado do mundo. Comportamento estético não-repressivo e comportamento político não-repressivo fazem parte do mesmo corpo de significações: "a apreensão e a ação não podem ser isoladas, e a ideia analítica dos sentidos vira uma metáfora, também para expressar a complexidade do comportamento humano." (OITICICA, 2006 [1969]) Nesta passagem, Oiticica contrapõe análise e síntese. A ideia analítica de sentidos é a divisão da percepção em cinco itens isolados, um para cada sentido. A síntese é a compreensão de que eles funcionam juntos. Segundo Merleau-Ponty, assim como um binóculo une duas imagens monoculares, o corpo sintetiza "imagens" fornecidas por cada sentido[5]. A partir desse entendimento do corpo como um todo perceptivo, Oiticica sugere que não se pode analisar, no sentido de dividir, o comportamento humano em campos separados, como se ética, estética, política etc. pudessem ser dissociadas no comportamento do mesmo sujeito.[6]

Fig. 1 – Hélio Oiticica, *Penetrável Magic Square no. 5*, 1978-2000, Museu do Açude, Rio de Janeiro.
(Foto: Cesar Oiticica Filho)

Depois de apresentar o conceito de comportamento como totalidade, o texto *The Senses Pointing Towards a New Transformation* segue para a proposta de transformação do artista, que deixa de ser o "sublime gerador de forças criativas e receptor delas, ele mesmo os polos/postes (OITICICA, 2006 [1969]) do mundo significativo estrutural proposto por suas criações." Este artista tradicional impunha ao comportamento humano a estrutura de um mundo metafórico, criado por ele (como, por exemplo, uma paisagem). A nova posição do artista é aquela que compreende que as estruturas criadas pelo artista "crescem do mundo comportamental, depois de um longo processo de dissolução de 'atos do viver humano' → o destino dos atos do viver humano ocorrem sem esforços sublimatórios intermediários, conflitos transcendentais ou metas ideais." (OITICICA, 2006 [1969]) Provavelmente incompreensível para os editores da *Studio International* em 1969, essa passagem torna-se mais clara quando lida em retrospecto, e sabendo que o termo "propor propor", presente nas páginas finais do texto, será usado em outros contextos da escrita de Oiticica para explicar o papel do artista: propositor de condições para que o sujeito se torne o inventor de seu dia a dia; incitador de estados de invenção.

O artista deve propor as estruturas, também chamadas de proposições ambientais, que possibilitarão vivências criativas e sintetizadoras, no sentido de manter a relação sujeito-mundo tão total quanto o resultado do trabalho conjunto de todos os sentidos do corpo. Assim como Merleau-Ponty discute a possibilidade de ver um som, Oiticica propõe algo como um comportamento estético-político com a apresentação de Crelazer, que é, ao mesmo tempo, conceito filosófico e proposta artística na produção de Hélio Oiticica. O Crelazer (*Creleisure*), também chamado de Crecomportamento (*Crebehaviour*), incitaria o "germe" do descondicionamento dos comportamentos:

> não uma criação-de-objeto através do comportamento, nem a transformação de atos de vida em atos criativos, o que seria uma ideia simplista: neste caso, as condições seriam só Utopias distantes, mas, se [vindos] de dentro do comportamento condicionado, os elementos começam a crescer como *necessidades*, como germes que explodem do centro mesmo dos conflitos.[7]

A partir do conflito entre comportamento condicionado e comportamento descondicionado, *Crebehaviour* incita a explosão de "germes", palavra indissociável da ideia de

contaminação: ao explodir, o novo comportamento descondicionado lançaria esporos do germe em todas as áreas do viver, espalhando uma contaminação transformativa dentro da qual processos da arte e processos de vida tornam-se indistinguíveis.

O conflito entre comportamento condicionado e descondicionado pode ser representado pelo lazer. Oiticica lia Herbert Marcuse pelo menos desde 1968[8] e a teoria desenvolvida em *Eros e Civilização* sobre trabalho e lazer alienados e seus contrapontos, o trabalho e lazer libidinais[9] foram bem aproveitados para o desenvolvimento do conceito de Crelazer, uma proposta de fazer artístico que incita a um comportamento que toma para si a posse do tempo, processo que ao invés de correr no tempo da produção, corre em um tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo:

> em minha evolução, cheguei ao que chamo de crelazer. Para mim o clássico conflito lazer-alienação gerando a ideia de lazer alienado como representado no mundo moderno ocidental seria atacado como conseqüência direta dessa absorção de processos da arte em processos de vida. Crelazer é o lazer não-repressivo, oposto do pensamento do lazer opressivo diversivo. (OITICICA, 2006 [1969])

Marcuse não é explicitamente citado em *The Senses Pointing*..., mas em carta a Lygia Clark, Oiticica ressalta para a amiga a confluência entre um trecho de *The senses pointing*... e as ideias de um "livro recente de Marcuse." Nessa carta, Oiticica transcreve para Lygia Clark um trecho de *The Senses Pointing...*, traduzindo-o para português:

> as experiências mais recentes de Lygia Clark a conduziram para proposições fascinantes, e descobriu que certamente a sua comunicação terá que ser mais uma *introdução* a uma prática que chama *celular* de pessoa a pessoa, um diálogo corporal improvisado que se pode expandir numa total *cadeia* criando como que um todo biológico ou que eu chamaria de *creprática*. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 150; carta de 27/6/1969)

Após apresentar o conceito de Crelazer, Oiticica reflete sobre a inadequação do museu ou galeria como local para desenvolver proposições como Crelazer.

> Recentemente, uma nova exigência e importantes decisões me acometeram: na experiência que proponho, como na prática de crelazer. A impossibilidade de "exibir" objetos como parte dessa ideia,

Fig. 2 – Hélio Oiticica, *Penetrável Magic Square no. 5*, 1978-2000, Museu do Açude, Rio de Janeiro.
(Foto: Cesar Oiticica Filho)

Fig. 3 – Hélio Oiticica, *Penetrável Magic Square no. 5*, 1978-2000, Museu do Açude, Rio de Janeiro.
(Foto: Cesar Oiticica Filho)

> em galerias ou museus, tornou-se evidente: tive um vislumbre definitivo disso no experimento Whitechapel em fevereiro-abril de 1969, em Londres. Para mim, aquilo foi mais um experimento do que uma exposição (eu *propus* coisas ao invés de *expô-las*). Mas toda a evolução que apresentei lá leva a essa condição: a imposibilidade de experimentos em galerias ou museus – ao ar-livre ainda poderiam valer, dependendo de suas relações e razões. (OITICICA, 2006 [1969]; tradução da autora)

O final do artigo enviado para a *Studio International* apresenta a ideia do autoteatro, que seria desenvolvida ao longo dos anos 1970, culminando nos labirintos públicos, projetos para serem instalados ao ar livre, em praças e parques, como abrigos para o Crelazer. O artista proporia apenas a estrutura do labirinto, e cada um faria sua autoperformance. Um exemplo de labirinto público é o *Magic Square #5*, montado postumamente em Inhotim e no Museu do Açude. (BRAGA, 2013)

> Os grandes experimentos coletivos grupais deveriam poder contar com lugares permanentes onde experimentos não estariam unidos à ideia de "experimento-espetáculo". Deveria, antes, concentrar-se em uma experiência que propõe crescimento interior: propor propor, que poderia levar a caminhos fascinantes. (OITICICA, 2006 [1969]; tradução da autora)

Como retomar a explosão dos germes de força de vida na arte contemporânea? Não estaríamos hoje necessitando ainda mais de proposições artísticas descondicionadoras do comportamento? Quem já esteve em uma *Cosmococa* ou em um *Magic Square* deve ter percebido o constrangimento em vivenciar essas estruturas para além da tomada de uma *selfie*. Será que perdemos a possibilidade de explosão dos germes da necessidade de relacionamento total com o mundo?

As proposições de Oiticica e Clark aconteceram em um momento de transformação geral dos comportamentos na Europa e América, como proposta ativa e contra-atuante ao risco de alienação que a incipiente sociedade do espetáculo representava. Havia ainda uma bifurcação de caminhos possíveis. A força da contracultura da época era sentida como pulsão emergindo do *underground*, vindo à luz no festival de Woodstock, nos discursos de Martin Luther King, nas passeatas feministas. Escrito nes-

sa voltagem, o texto *The Senses Pointing*... apresenta a proposta de uma nutrição forte para o sujeito da época, quando ainda era possível fomentar "a grande saúde" nietzschiana na sociedade. Comparada a essa potência, a arte relacional dos anos 1990 parece ser uma apática e artificial encenação de tratamento para o paciente que já morreu, e a arte telemática ou de realidade virtual isolam ainda mais o sujeito da relação com o mundo.

O trabalho para o artista contemporâneo será árduo agora que a existência como imagem digital suplantou a experiência sensorial. A reparação exigirá a invenção, pois apenas retomar as propostas artísticas de Oiticica e Clark seria mera diluição. No entanto, o caminho conceitual apontado em *The Senses Pointing*... contém antídotos aos danos causados pela virtualização da vida. Discutí-lo, e finalmente publicá-lo, fortalece os fios soltos deixados por Oiticica: a valorização do corpo e da totalidade perceptiva, a compreensão do comportamento como síntese, inseparável, entre ética, estética e política. O mal-estar geral da sociedade brasileira em 2019 é sintoma de que os germes estão prestes a explodir: "algo espreita a possibilidade de se manifestar e aguarda → ultraguarda."[10]

Notas

[1] Há quatro versões desse texto no Arquivo HO, desde um manuscrito até a versão final. Trabalhamos com essa última, que explicita, ao final, a data de escrita (18 a 25 de julho) e a data das revisões (novembro e dezembro de 1969). A versão final tem um agradecimento a Guy Brett pela revisão do texto.

[2] Peter Townsend foi editor da *Studio International* entre 1965 e 1975.

[3] Para uma discussão sobre o quadro e a janela, ver BELTING, 2015.

[4] A "simbólica geral do mundo" aparece em um capítulo em que o filósofo discorre sobre a cor e o trabalho interligado dos sentidos (ouvir a cor, ver o som etc.), cf. MERLEAU-PONTY, 2006, p. 317 (segunda parte, "O mundo percebido/ O Sentir").

[5] MERLEAU-PONTY, 2006, p. 314-5. "O objeto intersensorial está para o objeto visual assim como o objeto visual está para as imagens monoculares da diplopia, e na percepção os sentidos comunicam assim como na visão os dois olhos colaboram (...) enquanto meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinergético do qual todas as funções são retomadas e ligadas no movimento geral do ser no mundo (...) Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha ´compreensão´."

[6] Essa idéia fica mais clara quando confrontamos *The Senses Pointing*... com um texto de maio de 1968, apresentado no simpósio do MAM-RJ, *Critério para o julgamento das obras de arte contemporânea*", no qual Oiticica afirma a síntese de todos os problemas (estéticos, éticos, políticos, sociais…). (OITICICA, 2006 [1968]

[7] O verbo "vir", entre colchetes, foi adicionado pela autora.

[8] Em carta para Lygia Clark de 8/11/1968, Oiticica define a atuação artística a partir das teorias de Marcuse. cf. CLARK; OITICICA, 1998, p. 74-75.

[9] MARCUSE, 1999, p. 60. "O controle básico do tempo de ócio é realizado pela própria duração do tempo de trabalho, pela rotina fatigante e pela mecânica do trabalho alienado, o que requer que o lazer seja um relaxamento passivo e uma recuperação de energias para o trabalho. (...) Não se pode deixar o indivíduo sozinho, entregue a si próprio. Pois se tal acontecesse, com o apoio de uma inteligência livre e consciente das potencialidades de libertação da realidade de repressão, a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia contra as suas cada vez mais extrínsecas limitações e esforçar-se-ia por abranger uma cada vez mais vasta área de relações existenciais, assim arrasando o ego da realidade e de seus desempenhos repressivos."

[10] OITICICA, Sem título, PHO 0384/69. Publicado como "LDN" (abreviação de "London") em OITICICA, 1986, p. 117.

Referências

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Ocidente e Oriente. In ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. (Organização de Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martin Fontes, 2006.

OITICICA, Hélio. *The Senses Pointing towards a New Transformation*. Arquivo HO 0486/69. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006.

OITICICA, Hélio. *Sem título. Arquivo HO 133.68*. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Os desafios da arte e da estética no século XXI

The Challenges of Art and Aesthetics in the 21st Century

Los desafíos del arte y la estética en el siglo XXI

Marcia Sá Cavalcante Schuback *
Universidade de Södertörn, Suécia

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532

RESUMO: O presente artigo discute os desafios da estética contemporânea em tempos de profunda mutação nos modos de sentir, pensar e existir. Assumindo que a presente mutação se dá no próprio sentido de forma e em todas as formas de sentido, o artigo considera que o grande desafio da "estética" é dar sentido ao em aberto dos sentidos, propor formas em aberto de convivência e ação, de pensamento e sensibilidade e não propor novos ou outros sentidos e formas fechadas e determinadas. Buscar formas formadas e sentidos fechados é o que caracteriza o fascismo em todos os seus modos de expressão e mobilização. A reflexão propõe uma poética do sendo, isto é, do gerúndio, que encontra nas experiências de esboço e ritmo algumas de suas palavras indicadoras. Considera que para resistir ao fascismo das formas contemporâneas de controle é preciso seguir as indicações dos restos resistentes aos processos de totalização de sentido e inventar uma linguagem que sente e pensa no gerúndio. Esse seria um modo de devir floresta em tempos de devastação total.

PALAVRAS-CHAVE: mutação; poética; sentidos em aberto

* Marcia Sá Cavalcante Schuback é professora titular de filosofia da Universidade de Södertörn, Suécia. Entre 1994 e 2000 foi Professora Adjunto do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. E-mail: marcia.cavalcante@sh.se. Orcid: http://orcid.org/0000-0002-4153-1428

ABSTRACT: This article discusses the challenges of contemporary aesthetics in times of profound mutation in the ways of feeling, thinking and existing. Assuming that the present mutation occurs in the very sense of form and in all forms of meaning, the article considers that the great challenge of "aesthetics" is to make sense of open senses, to propose open forms of coexistence and action, of thought and sensibility rather than to propose new or other closed and determined senses and forms. Seeking formed forms and closed senses is what characterizes fascism in all its modes of expression and mobilization. The reflection proposes a poetics of the is-being, that is, of the gerund, which finds in the sketch and the rhythm some of its indicative words. It considers that in order to resist the fascism of contemporary forms of control, it is necessary to follow the indications of the resistant rests to the processes of totalization of meaning and to invent a language that feels and thinks in the gerund. That would be a way of becoming forest in times of total devastation.

KEYWORDS: mutation; poetics; open senses

RESUMEN: Este artículo analiza los desafíos de la estética contemporánea en tiempos de cambios profundos en las formas de sentir, pensar y existir. Suponiendo que la mutación presente se produce en su propio sentido de la forma y en todas las formas de significado, el artículo considera que el gran desafío de la "estética" es dar sentido a la apertura de los sentidos, proponer formas abiertas de convivencia y acción, de pensamiento y sensibilidad y no proponer nuevos y otros sentidos y formas cerrados y determinados. La búsqueda de formas formadas y sentidos cerrados es lo que caracteriza al fascismo en todos sus modos de expresión y movilización. La reflexión propone una poética del ser, es decir, del gerundio, que encuentra en su esbozo y ritmo experimenta algunas de sus palabras indicadoras. Considera que, para resistir el fascismo de las formas contemporáneas de control, es necesario seguir las indicaciones de los restos resistentes a los procesos de creación de sentido e inventar un lenguaje que sienta y piense sobre el gerundio. Esa sería una forma de convertirse en bosque en tiempos de devastación total.

PALABRAS CLAVE: mutación; poética; sentidos abiertos

Citação recomendada:

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Os desafios da arte e da estética no século XXI. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 43-62, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532]

Os desafios da arte e da estética no século XXI

Os desafios da arte e da estética no século XXI

> Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos, auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeiswund und Wirklichkeit suchend.
>
> -- Paul Celan[1]

1. Século XXI – o conto de uma contagem

São inúmeros os modos de contar. Não apenas porque os números sejam inúmeros, mas porque há inúmeros sistemas de contagem. Conhecemos tanto a contagem progressiva em uma linha de desenvolvimento como a regressiva para o lançamento de foguetes. A distância entre dois pontos pode ser contada pelo tempo que se leva para fumar alguns cigarros ou por cronômetros usados por atletas em uma maratona. Contamos segundos, minutos e horas, que se alongam ou comprimem dependendo do grau de ansiedade ou de alegria, de

expectativa ou sofrimento. Contas podem ser exatas ou prováveis, justas ou aproximativas. Contamos ainda anos e séculos, ora tentando separar o inseparável da biografia pessoal e da história coletiva, ora tentando uni-las em uma História com letra maiúscula. E a essas contagens somam-se ainda as contas das eras, que lembram como as estórias de cada um e a história do mundo estão entrelaçadas de modo inexorável à história do céu e da terra, ao cosmo da natureza e à natureza do cosmo. Em todas essas contagens, do ínfimo ao máximo, microscópicas ou macroscópicas, a duplicidade do termo contar, que diz tanto contar números como contar estórias, se explicita. Essa duplicidade não é simétrica, pois se toda contagem é um conto, já que conta em suas contas sobre os seus procedimentos, nem todo conto é uma contagem. Nessa oscilação entre contas e contos, a expressão "século XXI" parece se exceder. O XXI parece ter colocado em questão os modos correntes de se contar sobre os tempos. Isso porque o tempo indexado como XXI se apresenta como um tempo que não mais conta com o tempo. XXI é o tempo que, não fazendo mais do que contar coisas e índices, seres e dados, vida e morte, deixou de contar com o tempo. A elisão do "com", que obriga o contar a só fazer contas, faz esquecer que há não só um "contar com" o tempo, mas igualmente um contar do tempo. O tempo conta. O tempo conta com e do seu tempo.

O que o tempo conta – o tempo do século XXI – é de um tempo sem tempo, tanto no sentido de um tempo que não dá tempo ao tempo como de não ter mais tempo, por ser o tempo do fim do(s) tempo(s). As narrativas desse tempo sem tempo continuam sideradas pelo motivo do fim que, de há muito, atravessa os discursos teóricos modernos: fim da arte (Hegel), morte de deus (Nietzsche), fim do pensamento (Heidegger), fim da história (Fukuyama), fim do homem (Foucault e Derrida), fim do sujeito (pós-estruturalismo), fim das utopias, fim do mundo (cosmogonias arcaicas, medievais e contemporâneas), fim do planeta e da vida e até mesmo o fim do ser, como chegou a cogitar Heidegger nos seus cadernos negros. O motivo do fim corresponde ao "tom apocalíptico", já observado por Kant, que se reitera mesmo nos discursos que buscam dar fim aos discursos do fim. Na proliferação dos discursos sobre os pós – pós-moderno, pós-estrutural, pós-colonial, pós-humano, pós-histórico – é sempre

ainda de um fim que não para de acabar, do apocalipse desse fim que se fala. O tom apocalíptico nas várias narrativas teóricas do fim do tempo é o tom da visão aterrorizada e aterradora de um "hóspede" assustadoramente espectral, que bate à porta moderna da cultura europeia-ocidental e que Nietzsche identificou como a grande questão, o grande desafio dos tempos – a questão do niilismo europeu. Esse hóspede fantasmagórico traz a questão tremenda do nada ou, para usar formulações mais próximas de Bataille, a questão da "soberania do nada" e do "nada da soberania". Sem um deus absoluto, sem o absoluto da razão, sem uma finalidade última e derradeira, a questão do sentido vê-se entregue aos embates do nada, que são aqueles entre o sem sentido e o qualquer sentido. Sem direção teleológica, a vida debate-se na desorientação de não ter para onde ir e de partir para qualquer lugar.

O tom apocalíptico que acompanha as modernas narrativas teóricas conhece, no entanto, vários tons. Conhece o grande tom da revolução, que reivindica o fim dos tempos e o começo de um novo tempo. É o tom da euforia de um zerar os tempos. O tempo revolucionário conhece o fim dos tempos como a inauguração do tempo de uma teleologia da justiça da história e do sentido. Ao absoluto de deus e/ou do espírito, ou seja, de uma razão transcendente, o tempo revolucionário propõe o absoluto da história, aquele de uma razão imanente. O tom apocalíptico da revolução busca construir um sentido único e total sobre o chão movediço do sem sentido e do qualquer sentido, que é o chão da modernidade, sobre o qual se assenta. O pensamento do começo de um novo tempo que põe fim aos tempos passados, o pensamento da revolução, já nasce contrarrevolucionário, pois a construção de um sentido único e total do tempo terá, por sua própria lógica, que aniquilar a revolução. O pensamento moderno da revolução é por um lado político-social e, por outro, econômico, apresentando dois modelos de revolução, a francesa e a técnico-industrial. Desde sua gênese, o desafio do pensamento moderno da revolução é aquele de uma escolha entre "ajustar" a vida político-social à nova vida do capitalismo técnico-industrial ou revolucionar as técnicas industriais da vida – as relações de produção, as formas de vida, as relações políticas e sociais. A reiterada conversão de revolução em contrarrevolução, a presumida "traição do comunismo" e o sentimento de decepção

com os ideais revolucionários modernos, os discursos sobre o "fim das utopias", são narrativas que imprimiram ao tom apocalíptico um tom mórbido, o tom de um "não-mais" e "nunca mais". Ao moto apocalíptico de Karl Liebknetch, "a revolução está morta; viva a revolução", passou-se a ouvir nas entrelinhas o moto mórbido: "a revolução viveu; que não morra a morte da revolução". A revolução morre quando se define revolução como construção de um sentido imanente, único e total sobre o chão sem fundo do sem sentido e do qualquer sentido. Que outro sentido se pode então conferir à revolução político-social? A história guardou o sentido técnico-econômico de revolução – aquele de uma falta de sentido que garante a proliferação de qualquer sentido. A revolução industrial – que significa, em seu fundamento, a revolução técnica que não para de se revolucionar, passando de técnica à tecnológica, de tecnológica à tecno-midiática, de tecno-midiática à "telemática" (Flusser), é a revolução do sentido virando qualquer sentido e, assim, nenhum sentido. O capitalismo técnico-midiático só pode ser liberal e global pois exprime o ideal do sem sentido poder virar qualquer sentido e, portanto, do sentido que pode fazer sentido em qualquer tempo e espaço, em qualquer momento e lugar, para quem quer que seja. Para tal "liberalismo" de sentido, nenhum sentido pode ser o seu próprio sentido, tendo que esvaziar-se do sentido e sobretudo da questão do sentido.

"Capitalismo técnico-midiático", "globalização" são outros nomes para o niilismo, esse hóspede espectral identificado por Nietzsche. Com relação ao niilismo, o que esses termos trazem à luz são os interstícios da prática niilista de desvalorização de valores, de esvaziamento de sentidos pela incessante recriação de sentidos e de valores. Esses termos são indicadores da dinâmica niilista que é a dinâmica de uma constante transformação, ou seja, de uma transformação que transforma continuamente todos os sentidos menos o sentido de transformação. Transformação constante é uma contradição em termos e o que essa expressão indica é com efeito um *status quo*, a situação de um conformismo global. Outro modo de se dizer "constante" é "o tempo todo". "O tempo todo" fica assim sem tempo nenhum, destemporalizado. Nessa dinâmica do excesso, do preenchimento de sentido esvaziando o sentido, não mais se está diante ou dentro de uma "crise" de sentido. Não cabe mais considerar os tempos "de

hoje" como transição de um mundo calcado em valores X para um outro mundo que repousa sobre valores Y, uma transição que ligaria esses dois "mundos" em uma linha de continuidade de um mesmo processo. Os tempos "de hoje" testemunham o enigma de um tempo que passa o tempo todo sem passar, de um excesso que anula, de um preenchimento que esvazia, de uma transformação contínua que se mantém e quer ela mesma intransformada e intransformável. O capitalismo é expansão de poder (Arendt) precisamente por manter intransformada sua dinâmica de transformação. O que se altera de maneira radical são as relações de tempo e espaço, que não mais permitem a comparação entre aqui e lá, antes e depois, pois "hoje" se promete estar em todos os tempos ao mesmo tempo, em todos os espaços no mesmo espaço. Nem crise do sentido, entendida como um momento crítico de descontinuidade na qual um outro sentido pode se instalar, nem transformação do sentido, compreendida como a passagem entre uma forma anterior e uma posterior, testemunhando a direção de um processo contínuo de formação. Às ideias de "crise" e "transformação" correspondem visões da história ora como uma série de descontinuidades e rupturas (crises) ora como sucessão de etapas em um processo de formação que visa uma nova forma. "Hoje" essas representações do que seja uma "transformação", seja mediante descontinuidade ou continuidade, mostram-se quando não esgotadas, de certo misturadas, ambíguas e sobretudo impotentes para pensar o "século XXI". Mais propício seria falar em "mutação" (Nancy, Novaes), pois na mutação o que se altera é precisamente o sentido de identidade e diferença, o "código genético" da própria transformação.

Com o termo "mutação", indica-se que em questão está o desafio de se transformar o sentido de transformação, pois só então seria possível vir à fala um sentido do sentido que não cai nas falácias ou bem de um sentido totalitário do sentido (de um só sentido controlando qualquer sentido) ou bem de um liberalismo do sentido (do qualquer sentido esvaziando todo sentido). O século XXI é o século da "mutação" do sentido em todos os sentidos – é o século desafiado pela mutação das formas não só de pensar e viver, mas sobretudo da sensibilidade. A polissemia da palavra sentido, resguardada em várias línguas, propicia indícios dignos de nota. Nas línguas latinas, sentido diz respeito à inteligibilidade, à sensibilidade e

também à orientação. Sentido é o que se pensa, o que se sente e o que orienta uma busca. Essa polissemia não se reduz a um mero jogo de convenções com que um racionalismo linguístico-gramatical há muito recobriu o sentido da linguagem. Ela revela que a toda racionalidade, mesmo a mais formal e numérica, corresponde um esquema de sensibilidade, que é, no mais das vezes, a sensibilidade de uma insensibilidade. Clarice Lispector chamou de "sentimentação"[2] a (in)sensibilidade racional que expõe a conjugação inalienável de razão e sensibilidade. que aparece mesmo nos esforços racionalistas e sensualistas por negar essa inexorabilidade. Se a questão que o século XXI expõe é a da mutação do sentido, esta deve ser entendida como mutação da sensibilidade dos sentidos. O domínio da técnica planetária expande e sedimenta globalmente uma dinâmica de "sentimentação", de uma (in)sensibilização racional que é ao mesmo tempo uma racionalização do sensível e suas sensibilidades. Nessa mutação, não só as formas da vida e do viver veem-se em risco, mas igualmente a vida da própria vida. Risco é, no entanto, também chance (Nancy), a chance de se desprender dos sistemas de sentimentação para encontrar outras formas de vida capazes de um "pensar-sentir", lembrando uma expressão promissora de Guimarães Rosa. O grande desafio é descobrir a chance de outros sentidos, a chance de outras formas de pensamento e sensibilidade, com efeito, de pensamentos sensíveis e sensibilidades pensantes, dentro do risco da insensibilização crescente de uma racionalização instrumental, utilitária, calculadora, artificial de todos os âmbitos da vida e do viver.

2. O desafio dos sentidos

Mas como entender aqui desafio? O que propõe o título "Os desafios da arte e da estética no século XXI"? Previsões e/ou prescrições? Enquanto século da mutação do sentido em todos os sentidos, "o século XXI" emerge como o século que mobiliza todos os seus empenhos para a máxima previsibilidade e controle, mas que, precisamente no excesso desses empenhos, torna-se o século mais imprevisível. Toda busca de prever o que pode acontecer tende a repetir o que já se sabe sobre o que já aconteceu. Previsão converte-se facilmente em revisão e projeção. Do mesmo modo, querer prescrever outros novos caminhos, outras novas saídas para os impasses do

século XXI acaba reescrevendo formas já escritas, de tratados a manifestos. Previsões e prescrições estão engajadas ou bem no acontecer futuro ou no futuro do acontecer. O desafio do século XXI é, porém, o engajamento no que está acontecendo. Em jogo não está a conjugação dos verbos no futuro ou o futuro dos verbos, mas o gerúndio como o pulso de todo verbo. A língua portuguesa conhece um uso muito particular da palavra desafio. É o sentido de improviso, ativo na tradição nordestina do "repente". Versos improvisados são versos que nascem de repente, em um desafio. "O século XXI" é o século – ao menos, como se expõe nesse "nosso" momento como um "século" [as aspas acentuam como hoje todos os sentidos estão comprometidos com a mutação de sentido] – que desafia o sentido de desafio enquanto oposição e acusação. É o "século" – ou seja, a experiência de uma energia comum, uma energia que pode ser descrita como a de uma perda das formas. Não apenas uma época sem forma, como se costuma representar uma transição, mas de uma época sem forma que por um lado guarda presente a perda das formas e por outro mostra a impossibilidade da forma. Paul Klee usou as vezes a palavra "dis-formação" e insistiu em distingui-la de uma deformação. Perder a forma e não poder chegar a uma forma – essa equação de uma assimetria radical – define a experiência desse "nosso" século como um exílio do mundo. Lygia Pape usou um termo que ajuda a precisar o sentido de "exílio" aqui indicado, ao falar dos "deserdados do mundo". O risco da experiência da perda radical de uma forma, que implica tanto a impossibilidade de retornar à forma de "origem" como a de chegar a uma nova forma (o exilado, deserdado do mundo é aquele que não consegue voltar em qualquer volta e nem tampouco chegar em qualquer chegada), é um risco tremendo, pois é nele que se "formam" os sonhos monstruosos da razão nostálgica e da razão dis-u-tópica, que são os sonhos da forma acabada e fechada, a busca premeditada de uma forma absoluta, desprendida do inacabamento e em aberto da vida e do viver.

O desafio do século XXI é o desafio de uma forma sem forma, de figuras sem figuras, de um em aberto que não se confunde com o qualquer coisa ou qualquer sentido, esse que constitui a condição necessária de possibilidade para a conversão de todo valor em preço, de todo sentido em falta de sentido. Entendido como repente e improviso,

o desafio emerge como a "solução" do desafio. A investigar são os sentidos de um pensar-sentir que parte não de uma genealogia, mas do desafio entendido como improviso. O improviso apresenta-se como uma outra genealogia, uma outra experiência do que seja um começo sem fundamento, sem origem, sem causa e sem finalidade. Um começo que já sempre começou, a retomada do que nunca se interrompeu, um começo que nada mais é do que eco do "sendo". Assim, nem mesmo um evento. As inúmeras filosofias do evento permanecem tributárias de um sentido infinitivo do acontecer, mantendo-se pouco atentas ao sentido gerundivo do acontecendo. O acontecer já está sempre acontecendo. O desafio do século é pensar-sentir este estar acontecendo do acontecer que talvez nada mais seja do que a experiência de uma existência à flor da pele. Pois quando todos os sentidos mostram-se esvaziados e sem sentidos, todas as direções perdidas e desorientadas, quando nenhum sentido faz sentido e qualquer sentido faz sentido, quando todo valor recebe um preço e, por toda parte, se flagra o embate violento entre a busca reativa de sentidos unívocos e a defesa ativa da equivocação dos sentidos, o que resta não é o silêncio. O que resta é a existência à flor da pele, o existindo (resistindo) da existência, sem razão nem destino, sem porquê nem para quê. O desafio do século se mostra como aquele de encontrar palavras, formas, sentidos plurais, repentinos e sobretudo "repentistas", ou seja, em aberto, formas-palavras-sentidos à flor da pele da existência. Não formas do fim ou formas antes ou depois do fim, não formas finais ou infinitas, mas formas em aberto (um em aberto que até certo ponto se afina com a experiência de "infinição" nomeada por Braque em um de seus aforismos e de "infinitamente finito" motivo, recorrente nos escritos de Nancy) da existência à flor da pele.

3. Arte, estética, sentido

Formulado como desafio da mutação da sensibilidade para o sentido e do sentido de sensibilidade, o século XXI se apresenta como um "século" de extremo risco: pois é tanto o século da possibilidade da forma uniforme mais fechada – totalizante e totalitária – de uma única forma que se consolida mediante a continua dissolução das formas, como a possibilidade de formas sem forma, de formas em aberto, de for-

mas-palavas-sentidos à flor da pele da existência. No risco de uma forma que se mantém intransformada pelo excesso de transformação, surge a chance de uma "mutação" do sentido de forma, a chance de uma forma em aberto. Coube à filosofia romântica e idealista da virada do século XVIII para o XIX, uma reformulação do pensamento da forma, que pode ser considerada como uma releitura de toda a tradição platônica-aristotélica. Não se deve esquecer que a tradução dominante dos termos platônicos *idea* e *eidos*, ao longo da Idade Média, foi "forma". Falar de doutrina das ideias em Platão é falar de uma doutrina da forma. Como toda releitura, o romantismo efetuou um deslocamento do problema da forma como relação entre matéria e forma para a relação entre processo de formação e forma. Forma dá forma à formação e não tanto ao material e à matéria-prima. O problema da forma passa a ser o problema de corresponder à energia e dinâmica de formação, de encontrar uma forma capaz de imitar, corresponder, mimetizar uma força e não um outro âmbito ontológico, por exemplo, as coisas naturais. Nessa releitura, buscou-se corrigir séculos de má-interpretação da filosofia platônica e sua doutrina das ideias – Hölderlin chega a pedir desculpas ao Santo Platão! –, repensando igualmente a natureza como força e energia de formação, de um vir-a-ser. No seu romantismo do movimento, a movimentação romântica traduz o pensamento do ser para um pensamento do devir e da transformação. Ser é devir; ser é transformar-se, metamorfosear-se (Goethe). O cerne dessa tradução é o entendimento de forma como relação de correspondência e imitação de uma força e energia e não de um arque-produto. Para entender essa correspondência entre produção e produto, formação e forma, devir e ser, a filosofia romântica expandiu o sentido de correspondência trazendo à cena teórica a questão da tradução, que define a correspondência entre movimentos e não mais de posições, terrenos ou domínios.

O arquétipo da forma é uma dinâmica de formação. Porque a busca romântica foi aquela de uma forma tão forte e total, capaz de reproduzir na permanência toda a energia dinâmica de um devir, o fascismo da forma totalitária foi igualmente um "produto" romântico. Na verdade, desde Platão, o pensamento da forma conhece a contradição de um platonismo que expulsa a arte de sua república e propaga, em um diálogo

como o *Íon*, a inspiração magnética da arte; um pensamento genético da forma (a gênese da forma) e a busca de uma forma acabada e absoluta, una e total. É dessa procura de uma forma para a formação, que surge a preocupação com o fragmento enquanto "uma pequena obra de arte, inteiramente separada do mundo circundante e completo em si mesmo como um ouriço" (Schlegel, Duarte). O fragmento reproduz (imita, copia, corresponde), em uma forma separada e completa, todo o processo de formação, feito um "ouriço". O fragmento se opõe assim ao risco de fragmentação a que todo devir está exposto, pois o arriscado do devir não é apenas a possibilidade de não chegar a ser, mas de chegar a ser, como ponto esparso, disperso, disseminado. Em jogo está a diferença entre fragmento como espelho ou reflexo da unidade de um processo e o fragmentado enquanto dispersão da unidade. Em torno da noção de fragmento mobilizam-se romanticamente as forças contra a fragmentação do real que não para de se abater sobre a modernidade e sua pós-história. A questão é se essa noção não precisa ser repensada, por corresponder ao desejo de uma forma acabada, "eterna enquanto dura". Recentemente, Jean-Luc Nancy acrescentou à discussão do fragmento a noção de fractal e também de *frayage*, no sentido de abertura de caminhos, na busca de pensar o fragmento desde uma dinâmica de fragmentação que longe de destruir alguma unidade, de certo modo abandona a questão de unidade, acolhendo o movimento de vir à presença e não o que uma presença torna presente mediante correspondência ou imitação (um arque-ser, uma essência, ou um arque-processo). O conceito científico de fractal refere-se a uma dimensão criada por uma continuidade em toda parte que não pode ser diferenciada em parte alguma. Desde o primeiro uso desse termo por Leibniz, o que está em questão é a dinâmica de auto-similaridade, do que se forma por continuidade continua e se diferencia por não diferenciação. É uma dimensão sem dimensão e uma configuração por reconfiguração do mesmo, formulações que correspondem à experiência de mutação que permite qualificar o século XXI como século da mutação dos sentidos em todos os sentidos. Ao deslocar a questão do fragmento para a fragmentação, o fractal e as *frayages*, aberturas-fraturas de sentido, o que poderíamos traduzir por rasgos, Nancy quer acenar para a chance do surgimento de outras sensibilidades para o sentido de dentro da insensi-

bilidade crescente do mundo. A questão é precisamente como, de dentro de um mesmo se reproduzindo em uma velocidade e intensidade cada vez maiores, rasgos de outros sentidos emergem. Em jogo está uma outra experiência de diferença, de alteridade ou, para usar um verbo de Fernando Pessoa, de outrar-se.

A discussão romântica sobre o fragmento como forma separada e completa, como o "pequeno" que concentra a grandeza do processo dinâmico do todo (da vida, do mundo, do universo, do cosmo), resguarda um pensamento sobre o outro e a diferença que para nós hoje, um "hoje" datado como século XXI, precisa ser rediscutida. O fragmento se define romanticamente como um outro da identidade dinâmica do todo, que dela se separa ao reproduzi-la em um espelhamento, em uma especulação (especulação é um termo realçado pelo idealismo romântico boa parte em virtude de sua proveniência de *speculum*, isto é, espelho). O outro reproduz a identidade, entendida como dinâmica de identificação, criando uma pequena imagem à semelhança de seu processo. O outro é entendido como "imagem" de um processo e movimento, como o seu espelhamento. Nessa acepção, a colônia pode ser compreendida como um "fragmento" da metrópole. Isso diria ainda que a noção de "fractal", como discutida por Nancy, não se opõe propriamente à noção de fragmento, mas a explicita e aclara. Mostra como o fragmento foi pensado enquanto imagem especular de uma dinâmica de identificação da forma com seu processo de formação. O fragmento retoma discussões antigas sobre a relação entre microcosmo e macrocosmo sob o prisma da fratura, da separação entre imagem e o seu corpo. Os espelhos não são só espelhos. Eles também cortam, tanto a alma como o corpo. O que a noção de fractal traz, no entanto, é a necessidade de se pensar não o sentido de outro com relação a um mesmo, seja ele estático ou processual, dinâmico ou mecânico, mas de como a reprodução contínua de discursos sobre o mesmo e o outro entreabre rasgos de um outro sentido de outro, como o outro se outra, como, de repente, em um glissando e eco, a questão do outro passa a soar como a questão do "outrar-se".

O grande desafio da arte e da estética no século XXI pode ser descrito como desafio de um outro pensar-sentir do outro. Em jogo está a sensibilidade não tanto para o ou-

tro, mas para outrar-se. De há muito e em uma herança também fortemente romântica, a questão do outro tem ocupado os cenários da teoria e das práticas sociais, políticas e estéticas. Teoria se define em uma longa tradição como condição de possibilidade para um conhecimento do outro do conhecimento: a matéria, a coisa, o objeto, a realidade, o ser. As políticas são de há muito políticas de inclusão ou exclusão do(s) outro(s), do amigo e do inimigo, do familiar e do estranho. As estéticas são doutrinas, teorias, discursos sobre a sensibilidade e, assim, da possibilidade de ser tocado, afetado, sentido por um outro, que admitem como princípio que, ao ser tocado, até o mesmo se expõe como um outro, como insistem as fenomenologias do sentir de Husserl a Merleau-Ponty, sem esquecer Erwin Straus ou excluir o pensamento do tocar em Derrida e J-L Nancy. Mas nos discursos *sobre* o outro, nas práticas de recusa ou acolhimento do *outro*, sempre se pensa, implícita ou explicitamente, o outro como o que se opõe a uma identidade, a um mesmo. O outro é o outro *de* e, assim, já apropriado por um pensamento identitário e identificador. Com efeito, a expressão "o outro" repousa sobre uma ambiguidade tremenda, pois ao mesmo tempo que concede ao outro uma identidade própria (o eu que não sou eu) o exclui e segrega (o eu excluído de mim). Tu és um outro. Rimbaud teve que fraturar a gramática para evidenciar essa crise de lesa-alteridade cometido pela palavra outro, quando gritou: "*Je est un autre*", "eu é um outro"[3]. Muito antes, Nicolau Cusano propôs uma outra formulação do problema ao cunhar a expressão "*non-aliud*", "não-outro", que permite igualmente uma correção ao dizer "tu: não-outro". O que se mantém, todavia, impensado são as dinâmicas dos laços e vínculos (G. Bruno) onde um vira outro, as energias de um outrar-se. O outro foi também pensado como "cada um", separado de cada um e do todo. Com a ideia de outro surge a questão do múltiplo e diverso, uma questão controlada, digamos assim, pela reivindicação de inteligibilidade. Pois se considera que o múltiplo e diverso só é inteligível, cognoscível e experienciável em uma unidade. Uma das figuras de pensamento mais recorrentes em Kant é precisamente da "unidade do múltiplo e diverso", que Kant também define como essência da imagem. O múltiplo e diverso que resiste a uma imagem, a uma unidade, mesmo que a mais precária, que só [se] multiplica e diversifica, apresenta-se como a loucura do ininteligível. O outro

enuncia um princípio de ordem do múltiplo e diverso, que pode ser contado e narrado como "cada um", isto é, como outra identidade e assim como reafirmação do princípio e lógica da identidade. Não é, portanto, de admirar que após décadas de discursos sobre a diferença, a alteridade, o "outro", os discursos de identidade retornem feito mar ressacado. É que o outro sempre se diz em relação à identidade, arrastando-a como o seu espectro. Ao propor um pensamento da *differánce*, Derrida tentou chamar atenção para a aporia dos discursos do outro, buscando formular uma filosofia que partisse da diferença entre identidade e diferença. Não obstante, permanece explícita a dificuldade de pensar o em se diferenciando, em se formando, o que implica o desafio de pensar a experiência de uma diferença, de uma forma em aberto.

Uma forma ou diferença "em aberto" deve ser diferenciada da obra aberta (Eco), sobretudo por não se ajustar à ideia e experiência de obra. "Em aberto" é uma expressão que realça não somente o inacabado e aberto de uma obra, mas o em se traçando de um traço, o traçando-se na intensidade de um enquanto. Para designar esse se traçando de um traço, usei anteriormente o termo *esboço*, distinguindo-o até mesmo do incompleto e inacabado que ainda mantém o sentido de um antes ou "resto" de obra, de uma pré-obra, de um projeto ou sala de espera de uma obra porvir[4]. O esboço diz nos seus "s" e "cedilha" não um sentido, mas o sopro da mão traçando o traçar, trazendo à visibilidade não o visível, mas o trazer à visibilidade, o trazer à sensibilidade. O esboço não traça traços, ideias ou sentidos, mas somente o traçar, que é um em aparecendo, do nada, para nada, pura gratuidade. Em lugar do fragmento, o esboço não pode ser pensado sem os caminhos do toque das mãos, não das mãos tocando a si mesmas, mas tocando as superfícies da existência existindo, das mãos traçando o traçar de linhas na escuta do ritmo do acontecendo. É um pensamento do rascunho, palavra que, como esboço, realça os "s" de rascar, riscar, arriscar, lembrando da dupla acepção da nossa palavra risco.

E é igualmente no eco desses riscos do esboço e do rascunho, que nada mais são do que um traçando do se traçando, riscando o riscando, que a outra grande forma romântica, que é o conceito da tradução, como paradigma ou regime de um pensamento da diferença, pode se deslocar. Em torno do

conceito de tradução foram discutidas, durante décadas que já fazem mais que um século, as dialéticas e aporias da oposição entre identidade e diferença, mesmo e outro, eu e tu, nós e eles, aqui e ali, antes e depois, implicados na grande fôrma de uma teoria da mimesis (Auerbach). Em todas essas discussões e debates, se mantém a separação territorial (linguística, cultural, histórica, identitária) das diferenças e o tradutor é tratado como o portador de um ao outro, como intermediário entre um e outro, mesmo que esse outro se determine como messianismo do absolutamente outro (Benjamin). O tradutor tem o visto para sair de uma língua e ingressar na outra, de passar de uma terra para outra, de um lugar e terreno para outro, sempre seguindo uma direção e horizonte dados ou passíveis de determinação. A tradução é pensada como um ultrapassar fronteiras. O que as teorias da tradução, da intradução à transcriação, da traição à intermediação, tendem a saltar por cima é, no entanto, como o outro não "é" outro, mas palavra índice do movimento enigmático de outrar-se*. Impensado permanece como outrar-se é sentir-pensar com a linguagem na ponta da língua a existência à flor da pele.* A palavra na ponta da língua não se confunde com a experiência de não saber dizer ou de não poder dizer; nem tampouco é um modo de retomar os discursos sobre o indizível e o que não se deixa dizer. É o em acontecendo da palavra, que pode vir ou não à palavra, quando a vida está por um triz, na vertigem de perder-se nesse outrar-se para encontrar um dizer "outro". Quando a linguagem está na ponta da língua, na experiência de encontrar-se por um triz de dizer, o que vem à tona é o *vir à palavra*, a palavra como um "vir à", e não tanto como o virar isso ou aquilo. Na ponta da língua, a linguagem está dizendo que está vindo à linguagem. Na ponta da língua, a linguagem se flagra ela mesma vindo à linguagem. O que aqui se realça é o *vindo à*, nem sujeito, nem objeto, mas trajeto, vertigem do sendo, existência existindo, existência à flor da pele, onde-quando o sentido se flagra vindo ao sentido, a sensibilidade vinda à sensibilidade, o pensamento vindo ao pensamento.

Aqui não mais se busca um "outro", seja do mesmo ou do outro, pois no "vindo à", no gerúndio do "sendo", não é mais possível distinguir outro do mesmo e mesmo do outro. Essa indistinção não é, porém, confusão. No instante em que se flagra, realça, se coloca em "exergo" (Pontévia) a verti-

gem do sendo, instante de existência experimentada ao extremo – seja no exílio ou na paixão erótica – não há mais como sustentar representações corrente de espaço e tempo. Nos extremos da existência – seja quando a existência é expulsa da existência (exílio) ou quando nela está imersa (erotismo) –, todo antes e depois se suspende, pois nada resta a não ser o estar sendo vertiginoso, nada resta a não ser o estar existindo (resistindo, insistindo) da existência. No testemunho do tempo, desse tempo marcado como "século XXI", faz-se a experiência da suspensão do tempo, tanto do passado como do futuro, quando o passado e o futuro são "salvos" do passado e do futuro, ao serem guardados e armazenados "para sempre". Nessa suspensão, reproduzem-se as equações entrópicas da modernidade: quanto mais o passado lembra do passado mais se esquece o passar do passado; quanto mais o futuro é calculado mais se arranca o futuro do futuro. No risco da eliminação do passado e do futuro pelo excesso de passado (onde memória se transmuta em informação) e de futuro (onde o desejo se transmuta em cálculo de probabilidade), dá-se porém a chance de se flagrar o em existindo da existência, a existência à flor da pele com seus sentidos à flor da existência. Porque já sempre se é sendo, as representações de espaço como "dentro" e "fora" mostram-se inadequadas, pois não há aqui um "algo" que possa estar dentro ou fora do "espaço". Tampouco, caberia falar de tempo no sentido de uma sucessão ou sincronia de tempos. Pois o "sendo" não é um tempo, nem mesmo um tempo presente. O que deixa de fazer sentido é representar tempo e espaço como uma estética, seja ela transcendental ou empírica. É que a ideia (kantiana) de uma estética transcendental é inteiramente tributária de um pensamento da forma enquanto forma formada. Por isso, Kant define a estética transcendental como doutrina do espaço e tempo enquanto formas *a priori* da sensibilidade. E mesmo a virada fenomenológica da fórmula kantiana que assume a estética como doutrina de uma sensibilidade *a priori* para a forma (até certo ponto é o que pretende a fenomenologia de Merleau-Ponty), permanece ainda subordinada à busca da forma formada, mesmo que acrescentando a essa expressão a dinâmica de formação e redefinindo essa busca como busca da forma (formada) de uma formação. Ao flagrar o sendo à flor da pele – na existência que nada mais "é" do que um existindo sem porquê ou para quê, a existência onde to-

dos os sentidos sentem-se na ponta da língua, vindo à sensibilidade dos sentidos – não se está mais no âmbito do que se convencionou chamar de estética enquanto "lógica da sensibilidade" (Baumgarten) ou enquanto teoria da arte e do sensível. Nem mesmo a "estésica" (*esthésique*) que Valéry tentou definir como "estudo das sensações ..., das excitações e reações sensíveis [que são] raridades" faria aqui mais sentido. Está-se em uma experiência de atenção, uma atenção que é aquela de um traçando o se traçando da existência.

Talvez caiba insistir em uma outra palavra grega tão antiga como *aisthesis* (de onde provém estética) que é a palavra para dizer fazer, *poiesis*, e dizer poética em lugar de estética. Não para salvar a arte de só ter como destinação histórica a estética e as teorias filosóficas (e curadorias no mais das vezes pseudo-filosóficas), mas para acenar para outros tipos de caminhos (métodos?) que não mais se preocupam em produzir teorias e discursar *sobre*, mas dizer (em todos os modos mesmo sem palavras) *a partir de*. Talvez haja pertinência – mesmo que provisória e precária – em se falar de *poéticas do esboço*, poéticas plurais, enquanto fazeres que se fazem desde a atenção ao sentido na ponta da língua do sentido. É que ao ficar "na ponta da língua" o sentido se depara com a sensibilidade dos sentidos à beira de seus abismos – que são tanto os abismos do já dito, já sentido e já pensado como os abismos do não-dito, não-sentido e impensado – e passa a atentar ao ritmo de cada um e cada coisa. Poéticas do esboço se distinguem de estéticas da arte por buscarem exprimir um sentido de existência que não se define por seu tempo e lugar, mas pelo ritmo de um sendo. Poéticas do esboço não pretendem poetizar, romantizar, embelezar, estetizar os escândalos da existência bio-(des-)politizada, massacrada e usurpada não só dos direitos sociais, econômicos e políticos, mas igualmente do próprio direito de existência (cada vez mais a existência perde o direito de existir). Pretendem sim esboçar um sentido de fazer – dizer, olhar, escutar, sentir, tocar, pensar – enquanto atenção ao cada um, entrevisto como ritmo no/do ritmo da vida (por mais morta que seja) no mundo e do mundo na vida. Poéticas do esboço – do traçando do em se traçando – são igualmente poéticas do ritmo. Com isso, se diz que esboço e ritmo são experiências do que nas palavras espaço e tempo foi engolido pela sedimentação de seus sentidos. Esboço e ritmo são

de certo modo o que ficou na ponta da língua ao se dizer "espaço" e "tempo".

Esboço e ritmo são palavras-sinais, indicadores poéticos de uma mutação de sentido e não categorias estéticas para o "século XXI". Não propõem programas, prolegômenos ou manifestos para filosofias ou práticas artísticas futuras. Como indicadores poéticos – de um fazer que talvez nada mais seja do que uma sensibilidade ativa, isto é, pensante – põem em questão a "terceira perna" (Lispector, Sartre) de um sistema de "sentimentação" (do regime de racionalidade e de sua (in-)sensibilidade), que oblitera a escuta do sendo, reduzindo-o ao presente de uma cadeia de sucessões temporais, espaciais, causais entre diferenças, seja do antes e depois, seja do aqui e ali, seja do um e do outro, da identidade e da diferença. Esboço e ritmo são experiências do abalo desse edifício de compreensão da diferença, trazendo para a ponta da língua e, assim, atendo-se ao que se poderia chamar de tensão erótica da diferença. Esboço e ritmo são de certo modo eróticas do lugar e do tempo. Neles se faz a experiência erótica de um "[outro] mesmo dentro do mesmo", uma formulação que procura explicitar o que se deixa dizer talvez melhor com o neologismo "mesmoutro". "[Outro] mesmo dentro do mesmo" seria um modo de dizer a proximidade máxima da distância mínima do entre-[dois] na intensidade do enquanto: a mão traçando o em traçando, o dizer dizendo e expondo-se ao vir da linguagem à linguagem, a figura exibindo e expondo-se ao vir à figura, o sentido expondo e expondo-se ao vir ao sentido. Assim, em questão não está propriamente mostrar o passado arcaico ou transcendental de um processo de formação que antecede formas de dizer, sentir e pensar, mas fazer-se presença na superfície vertiginosa do sendo, do gerúndio da existência vindo à flor da palavra, da imagem, do sentido, do pensamento e de seus silêncios.

Esboço e ritmo são palavras-indicadoras de uma poética do se fazendo, de formas em aberto que se distinguem da voracidade técnico-midiática do qualquer forma e qualquer sentido esvaziando toda forma e sentido. Indicam poéticas não tanto de resistência à dinâmica avassaladora de totalização e totalitarização, mas de insistência da existência não obstante os crescentes modos de sua desistência. A invenção romântica do fragmento como forma de existência do singular no meio de uma dinâmica de totalização, tornou-se,

na aceleração dessa dinâmica, uma forma de resistência. À estética do fragmento, somaram-se inúmeras estéticas do "resto resistente", seguindo aqui as reflexões inspiradoras de Jean-Marie Pontévia sobre as estéticas da desordem e das estratégias da contingência, que incluem dentre outras as estéticas do abismo e do "*mise en abyme*", do heterogêneo, do absurdo, do insólito, do onírico, do suplemento, da polissemia, das desintegrações, da anarquia, do estranho (*Unheimliche*), do inacabado, do híbrido, do detalhe, do *non-finito*, e da série. Longe de propor uma nova estética disfarçada de poética do esboço e do ritmo, o que se busca aqui indicar são caminhos de atenção para o que escapa a toda totalização – o vertiginoso estar acontecendo, "sem tese e sem caminho real". No século da universalização das estratégicas de universalização, onde os inúmeros vocabulários recebem o prefixo do alcance-à-distância ("*tele*-" que faz da própria *mathesis* universal uma telemática – as poéticas da insistência – indicadas como esboço e ritmo – são poéticas de passagens pelo estreito, como Paul Celan chegou certa vez a esboçar. Poéticas de passagem pelo estreito são poéticas de um caminhar em cordas bambas, onde cada passo, cada gesto, cada sopro se faz preciso na vertigem do perto que une e separa os pés e as cordas, as mãos e as telas, os corpos nos corpos, o olhar e a retina, o corpo e a alma. Em questão está o enigma do perto-sendo, desestabilizando todo pertence e pertencer, o eros de uma errância, ritmo de um eco.

Notas

[1] Paul Celan. *Ansprach anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, s. 129. Tradução da autora: "É o esforço daqueles que, fugindo das estrelas, são obra do homem que, sem tenda, mesmo neste sentido até então inimaginável e, portanto, nos mais estranhos lugares ao ar livre, fala de sua existência, buscando a realidade".

[2] Clarice Lispector. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

[3] Carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard, escrita em Charleville, aos 13 de maio de 1871.

[4] Foi o que desenvolvi no meu livro *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi och filosofins bilder* (Göteborg: Glänta, 2011).

The Artscience of Planet Formation Import ArtScience.PlanetFormation as AATS

A ciência artística da formação do planeta ArtScience.PlanetFormation como AATS

La ciencia del arte de la formación planetaria ArtScience.PlanetFormation como AATS

Sebástian Pérez *
Universidad de Santiago de Chile, Chile

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38533

ABSTRACT: The Art, Astronomy, Technology and Society (AATS) project is an artscience collaboration which dwells in the inbetweenness layer of scientific understanding of the origins of planets and the embodied, intuited ways of knowing. One of the oldest and at the same time one of the newest concerns of humanity is "how did the Earth and the planets come to be?" Planet formation, an intricate and potentially chaotic process, is also very efficient. Every star harbors at least one planet, as evidenced by the high frequency of exoplanet detections. Planet formation must therefore be a frequent process. Yet, learning about the origins of planets has been difficult. Here I share my experience in the AATS artscience project and discuss the nature of artscience collaborations.

KEYWORDS: art; science; technology; society; collaboration

* Sebastián Pérez is an astrophysicist who has worked on a range of topics from black holes to planet formation. He is an Assistant Professor at the Physics Department at Universidad de Santiago de Chile. E-mail: sebastian.astrophysics@gmail.com.
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7347-3429

RESUMO: O projeto Arte, Astronomia, Tecnologia e Sociedade (AATS) é uma colaboração entre arte e ciência que reside na camada intermediária da compreensão científica das origens dos planetas e das formas incorporadas e intuídas de conhecimento. Uma das mais antigas e, ao mesmo tempo, uma das mais novas preocupações da humanidade é "como surgiu a Terra e os planetas?" A formação de planetas, um processo intrincado e potencialmente caótico, também é muito eficiente. Toda estrela abriga pelo menos um planeta, como evidenciado pela alta frequência de detecções de exoplanetas. A formação do planeta deve, portanto, ser um processo frequente. No entanto, aprender sobre as origens dos planetas tem sido difícil. Aqui, compartilho minha experiência no projeto de ciências da AATS e discuto a natureza das colaborações em ciências.

PALAVRAS-CHAVE: arte; ciência; tecnologia; sociedade; colaboração

RESUMEN: El proyecto Arte, Astronomía, Tecnología y Sociedad (AATS) es una colaboración entre arte y ciencia que reside en la capa intermedia entre la búsqueda científica de los orígenes de los planetas y las formas de exploración de conocimiento mediales, inmersivas e intuitivas. Una de las preocupaciones más antiguas y al mismo tiempo una de las más nuevas de la humanidad es "¿cómo se formaron la tierra y los planetas?" Sabemos que la formación de planetas, un proceso complejo y potencialmente caótico, también es muy eficiente. Cada estrella alberga al menos un planeta, como lo demuestra la alta frecuencia de detecciones de exoplanetas. Por lo tanto, la formación del planeta debe ser un proceso frecuente. Sin embargo, aprender sobre los orígenes de los planetas ha sido difícil. Aquí, comparto mi experiencia en el proyecto científico AATS y discuto la naturaleza de las colaboraciones entre arte y ciencia.

PALABRAS CLAVE: arte; ciencias; tecnología; sociedad; colaboración

Citação recomendada:

PÉREZ, Sebástian. The artscience of planet formation import ArtScience.PlanetFormation as AATS. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 63-70, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38533]

The Artscience of Planet Formation
Import ArtScience.PlanetFormation as AATS

A protoplanetary disk is defined as a "rotating circumstellar disk of gas and dust surrounding a young newly formed star, a T Tauri star, or Herbig Ae/Be star". To an astrophysicist, each word in this definition carries meaning, implies specific physical properties, history and, most importantly, assumptions. To anyone outside the field of astrophysics the terms involved in the definition can be obscure. The assumptions which scientists had to adopt to build this otherwise precise description are difficult to unveil. Behind each assumption lies an intuition. An intuition which drove the scientists to explore the phenomenon in the first place, and later to characterize it using physics and math (more languages). The language, jargon, definitions, and assumptions are key, and sometimes unique, to a specific discipline. Communication between disciplines requires the translation of these languages, but most importantly, the sharing of underlying intuitions. This is an initial step to multidisciplinarity: the attempt to dialogue.

Seven years ago, I committed to a project called AATS, which stands for *art, astronomy, technology* and *society*[1]. The project was led by media artist Olaf Peña Pastene[2] in Santiago, Chile. Olaf approached the astronomers at a newly created research group, the Millennium ALMA Disk (MAD) nucleus, with the intention of building an alliance. I, an astrophysicist in the group, was particularly keen on exploring the art and science connection because I am also a musician. AATS was aimed at translating the new discoveries and *scientific knowledge* using contemporary/media art as a communication vehicle —this was the "art" in AATS. The "astronomy" was specific to protoplanetary disks: the place where we think planets are formed. There was a clear "technology" component: our group was in the first row to use the newly commissioned Atacama Large Millimeter/submillimeter Array (ALMA), the most powerful radio interferometer built thus far. The funding came from an outreach grant, which allowed for the transference of the AATS experience to the public – ergo, a "society" component.

Let us go back to protoplanetary disks for a second. "How did the Earth and the planets come to be?" is one of the oldest and at the same time one of the newest concerns of humanity. Before the 90s, there was no evidence of planets happening anywhere else in the Universe but in our Solar System. Along with a collection of asteroids, comets, moons, and dwarf planets, there were 8 planets orbiting the sun. Only in the early 90s, a planet which orbits a star that is not the sun (what we now call an "exoplanet") was discovered, changing a paradigm: there are planets outside the Solar System. Astronomers quickly invented new techniques and refined their methods in such a way that by min 2019 several thousand exoplanets are known.

The statistics are mind-blowing: every star in our Galaxy hosts, on average, at least one planet. Nature must be very efficient at making planets, yet we still lack crucial information to tell the story of how these planets are born. And this is why we study protoplanetary disks, to understand how planets form.

In 2013 we published a paper reporting new aspects of protoplanetary disk phenomena. The disk we were reporting on (HD142527) had a massive hole in the middle (Fig. 1, *left*). The cavity was com-

pletely empty of solid particles (dust) but had copious amounts of gas in it. The gas was denser in two streamers that joined the outer parts of the disk with the vicinity of the central star. We interpreted these streamers as being channeled by two forming giant planets (Fig. 1, *right*). These new data gave us the possibility to model these young protoplanetary systems with hydrodynamics, the formalism that allows for the description of fluids. This discovery, and the approach of modelling it with hydrodynamics, fueled the first version of AATS in 2013.

AATS 2013 consisted of an immersive installation about the Origins of the Solar System (*Origen del Sistema Solar*). The experience involved entering an area under a dome (5m in diameter). Both unpublished ALMA observations and hydrodynamic simulations were projected onto the dome (see Fig. 2). The immersive area was surrounded by a quadraphonic sound system through which the data (observations and simulations) were being translated into sounds (sonification). The immersive experience was accompanied by several monitors showing a 10min video summarizing our knowledge of protoplanetary disks for the public.

AATS continued in 2014 as a day of "Art and Astronomy" which served as an initial framework for an incubator of artscience projects. Four projects were born, including data visualization experiments, two interactive installations exploring the discovery of exoplanets, and an exploration of ancient astronomical petroglyphs in the context of modern astrophysics via audiovisual improvisation. In 2017, Olaf Peña performed several concerts sharing the artscience material from AATS in an audiovisual format. AATS still exist today.

The artscience convergence in AATS was not straightforward. At first, it was difficult to find a common language. The media art usage of "scientific" terms and the astrophysical jargons probed to be ideal for *lost in translation* type situations. The words *data*, *observation*, and *theory*, amongst many other words, seem to have significantly different connotations. Dialogues between scientists and artists are no simple endeavors, even if the people involved have a mix of art and science backgrounds.

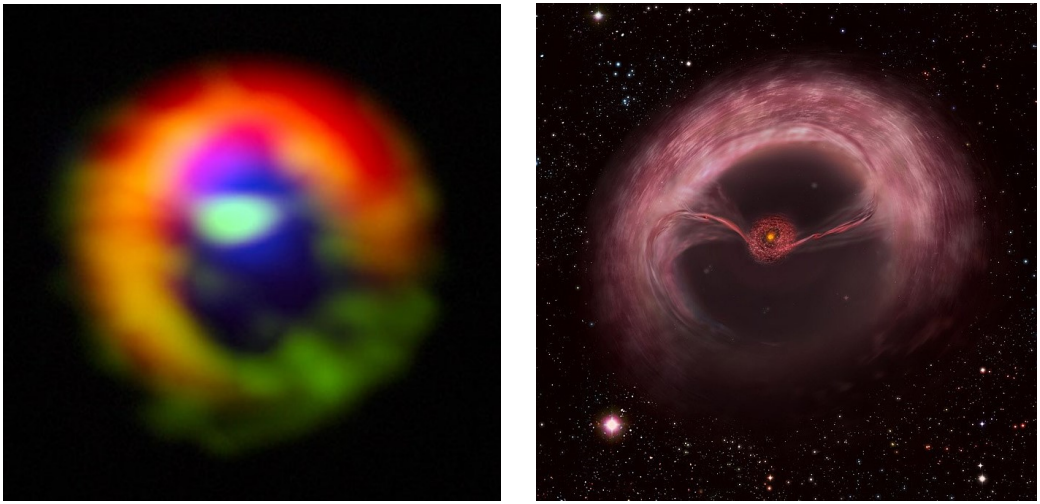


Figure 1 - *Left:* Observation of the protoplanetary disk HD142527 (Casassus et al. 2013, Nature, 493, 191). The star is near the center, the red and orange colors show cold dust particles and the green and blue show gas. *Right:* Artist impression of the data in the right, showing two protoplanets channeling streamers from the outer to the inner parts of the disk. Credit: Beatriz Buttazzoni.

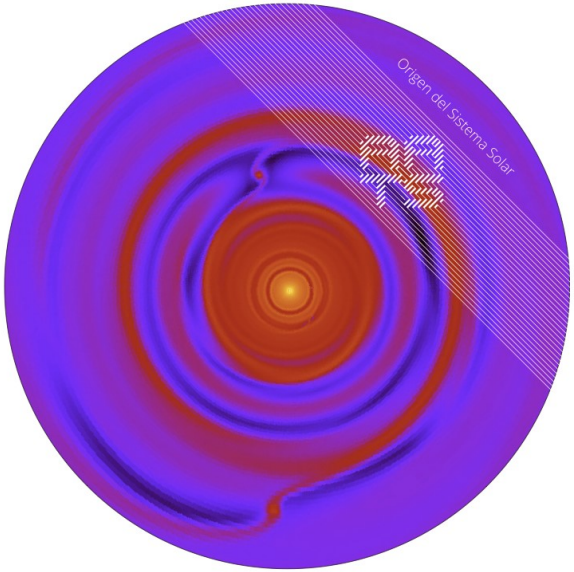


Figure 2 - Hydrodynamic simulation (numerical calculation) of how multiple protoplanets interact with the gas in a protoplanetary disk.

This realization was not self-evident: it took years of reflection and several artscience projects. In particular, recent collaborations with improvised movement[3] and music composition[4] have contributed greatly to understanding the complexity of artscience interactions. During the composition and recording of a Charango concerto based on the fundamental laws of the Universe, the composer Anya Yermakova and I agreed that, part of our artscience process must be building *shared* basic blocks of intuition about planet and stellar formation. In fact, the whole collaboration became about "fundamental laws" exactly for this reason, and the results can be seen at www.concierto cielos.cl/charango. Thus, with the current working hypothesis that the success of artscience interactions is about the process and about establishing a common intuitive ground of building blocks – further experiments await future versions of AATS.

Acknowledgements: The author is grateful to Anya Yermakova for insightful comments on the manuscript, Olaf Peña Pastene for the initial motivation to join AATS and Luiz Guilherme Vergara for the encouragement to write this work.

Notas

1 Visit www.sebaperez.io/aats

2 See some of his work here: https://vimeo.com/olaftone

3 Recreo Espacial project website: http://recreo.das.uchile.cl

4 Charango concerto website: www.conciertocielos.cl/charango

Arte e Autoritarismo (entrevista com José Rufino para a série História da ditadura: novas perspectivas) [1]

Art and Authoritarianism (interview with José Rufino for the series History of the Dictatorship: New Perspectives)

Arte y Autoritarismo (entrevista con José Rufino para la serie Historia de la Dictadura: nuevas perspectivas)

José Rufino [*]
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38537

RESUMO: Entrevista com José Rufino realizada por Paulo Cesar Gomes, na qual o artista aborda sua formação dupla, tanto pela graduação em geologia, mestrado e doutorado em paleontologia pela UFPE, quanto por sua atuação artística transdisciplinar experimental ampliada pela transversalidade entre arte e ciência. Literatura, política e natureza compõem sua poética conceitual, estética e existencial. É desta base complexa de transbordas e invenções de processos plásticos e fenomenológicos, sem deixar de explorar um forte posicionamento político contra a ditadura e tortura "nunca mais", que Rufino abre caminhos para um devir floresta para a escola de arte.

PALAVRAS-CHAVE: arte; literatura; política; natureza

[*] José Rufino é artista, doutor em Geociências e professor de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Mestrado em Artes Visuais das universidades federais da Paraíba e Pernambuco. E-mail: contato@joserufino.com.

ABSTRACT: Interview with José Rufino by Paulo Cesar Gomes, where the artist discusses his dual education, both by the undergraduate degree in geology, master and doctorate in paleontology at UFPE, as well as by his experimental transdisciplinary artistic performance expanded by the transversality between art and science. Literature, politics and nature make up its conceptual, aesthetic and existential poetics. It is from this complex base of overflows and inventions of plastic and phenomenological processes, while exploiting a strong political stance against dictatorship and torture "never again", that Rufino opens the way for a becoming forest for art school.

KEYWORDS: art; literature; politics; nature

RESUMEN: Entrevista con José Rufino por Paulo Cesar Gomes donde el artista discute su doble educación, tanto por la licenciatura en geología, maestría y doctorado en paleontología en la UFPE, como por su actuación artística transdisciplinaria experimental expandida por la transversalidad entre el arte y la ciencia. La literatura, la política y la naturaleza conforman su poética conceptual, estética y existencial. Es a partir de esta compleja base de desbordamientos e inventos de procesos plásticos y fenomenológicos, al tiempo que explota una postura política fuerte contra la dictadura y la tortura "nunca más", que Rufino abre el camino para convertirse en un bosque para la escuela del arte.

PALABRAS CLAVE: arte; literatura; política; naturaleza

Citação recomendada:

RUFINO, José. Arte e Autoritarismo (entrevista com José Rufino para a série História da ditadura: novas perspectivas). *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 71-86, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38537]

Arte e Autoritarismo (entrevista com José Rufino para a série História da ditadura: novas perspectivas)

[00:00~03:49] José Rufino: Eu tenho uma formação que não é em artes. Sou formado em geologia na Universidade Federal de Pernambuco; me formei em [19]89. [...] Fiz mestrado e doutorado nessa área também. Sou paleontólogo de formação. Então, tive uma atuação durante vários anos como cientista, pesquisador dessa área de ciências, enfim, da natureza. Apesar dessa formação que não é em artes, a produção artística me acompanha desde meados dos anos 80. Eu sou filho de artista, minha mãe Marlene de Almeida é artista, e isso me ajudou a ter essa aproximação com arte. Desde criança convivo com o mundo cultural, principalmente por causa da vida deles; então, a vida da família como um todo, dos dois lados, paterno e materno, por ter escritores como José Américo de Almeida, Horácio de Almeida era historiador, meu tio avô… então, isso era um ambiente muito favorável. Eu fui fazer geologia em Recife em 1983, sabendo que queria isso, gostava muito, mas, ao mesmo tempo, desconfiava que teria paralelamente uma atividade na área cultural, que eu achava que ia ser literatura. Durante o curso nos anos 80, cheguei a escrever poesia, até publicar em uma ou outra cole-

tânea, organizava algumas coisas na universidade. Só depois que isso vai se transformando aos poucos, eu diria que saiu do papel do texto convencional, passou para uma espécie de poesia visual, arte postal e depois é que isso vai se tornar então desenho. Sempre num suporte ou com um vínculo com a palavra, que eu nunca perdi no trabalho como um todo.

Então, atualmente moro em João Pessoa, sou professor do departamento de artes visuais, tanto na graduação quanto da pós-graduação em artes visuais. Esse é um jogo. Na realidade, levar junto o trabalho de pesquisa na academia e essa vida, digamos, no sistema de artes. Produzindo para atender essa demanda, que é uma demanda que passa pelas curadorias, pelas grandes exposições, que tem um ritmo, tem uma espécie de pressa de acontecer. Isso é bem diferente da pesquisa acadêmica em geral, então, eu sou na realidade um artista pesquisador.

Como artista pesquisador, então, opero no campo da *poiésis*, ou seja, a voz que emana da própria obra, através do seu autor se torna pesquisa. Então, se eu escrevo sobre o que estou produzindo, isso é contemplado no campo da pesquisa em artes, seria, digamos, a ciência da arte. Mas, ao mesmo tempo, outra coisa paralela vai correndo. Que é essa fora da esfera acadêmica, que tem, digamos, uma imbricação, às vezes, muito mais eficiente, infelizmente, com a sociedade. É como se dentro do campo com a universidade eu poderia sobreviver ali, tendo uma espécie de produção artística que ao mesmo tempo era minha pesquisa e que gerava, inclusive, uma relação com os alunos de pesquisa, de ensino e de extensão. Mas, isso poderia estar completamente desvinculado desse, vamos chamar, "mundo real" da arte e sua relação múltipla e plural com diversos campos da sociedade.

[03:49~12:14] José Rufino: Eu sou filho de preso político, meu pai Antônio Augusto Almeida era secretário do partido comunista aqui na Paraíba, e conheceu minha mãe, Marlene Almeida, exatamente durante essa época, no movimento. Eles eram muito ligados às ligas camponesas; essa função praticamente de fazer a ponte entre um partido e as ligas, no sentido de formação, enfim, levar muitas vezes ao meio rural a possibilidade de uma estruturação de pen-

samento mais conceitual, digamos, no campo político, essa era a função. Mas, ao mesmo tempo, o pai do meu pai de quem eu uso o nome, José Rufino (avô), era um coronel de engenho, um senhor do coronelismo, a minha família por parte de pai, desde o antepassado primeiro que veio para cá de Portugal, já enveredou diretamente na cultura canavieira, passou a ter engenhos e escravos no interior da Paraíba. Esse antepassado chegou a ter inclusive uma fazenda de criação de escravos, a produção de seres humanos para venda.

Então, essa história está acoplada de forma inevitável na minha história de vida, como se eu tivesse duas maneiras de viver, até hoje, porque não dá para tomar um banho e se livrar de partes do passado da gente. Então, eu tive de crescer com isso, ao mesmo tempo, com os resquícios da opulência e da cultura canavieira. Eu fui menino de engenho ainda, mas, praticamente da última geração. Então, acompanhei a derrocada, a morte do meu avô no final dos anos 70 (1979), e consequentemente a ruína desse quase império que girava em torno dele e de outros semelhantes.

Mas, meu pai já jovem se interessou, enfim, fazendo engenharia civil, pelo lado social, digamos, da atividade de engenheiro. A partir daí, cai no marxismo e começa essa outra trajetória dele... Nunca se desentendeu do pai, isso é incrível. Sempre teve uma relação possível entre eles e, é claro, eu também, dentro do universo da família. Mas, para minha mãe foi muito mais difícil se inserir dentro dessa família que não aceitava um membro que carregava, digamos, uma espécie de perigo e que não se encaixava ali, dentro do que era tido como bom para o ambiente familiar dessa família canavieira.

Minha mãe vem de uma família de funcionários públicos, de gente que tinha pequenos sítios, pequenas propriedades, mas não de latifundiários, enfim, nem de empresários ou de políticos importantes. Então, isso [essa rejeição] para mim virou uma espécie de matéria a ser tratada, enfrentada.

Nos anos 80 eu recebi como herança, digamos, o rescaldo cultural desse José Rufino, desse avô, e terminei me interessando muito por isso, como se a família tivesse que encontrar alguém ali que se interessasse por aquilo que não era uma propriedade,

que não poderia gerar, digamos, lucro. Acabei herdando isso, a biblioteca, cartas, documentos pessoais e fui fazendo uma espécie de revisão. Então, para mim, naquela época, essa documentação toda era histórica, ou seja, ia organizar cronologicamente a história familiar, também ler e foi isso que aconteceu.

Fui morar em Recife, e lá num apartamento com caixas e caixas de cartas desde o século XIX até meados dos anos 70. Eu comecei a fazer isso, abria as correspondências, organizava por data e separava o envelope, como se fosse encadernar tudo. Entrei em um processo alucinante de leitura de tudo isso, muitas cartas terminavam num pedido de destruição, "destrua após ler", e estavam lá guardadas, de alguma forma eu devassei os segredos familiares.

Entrar no lócus escuros da história da família, inclusive de parentes vivos, tornou minha relação com a família melindrosa, estranha em muitos momentos e, na realidade, para mim terminou funcionando como processo de catarse pessoal, porque muitas questões que estavam ali colocadas por um tio, por exemplo, irmão de meu pai, eram idênticas às minhas e aí parecia que eu tinha acabado de perceber que havia uma ciclicidade e que eu era parte de novo de um giro dessa roda. Vou até usar o sentido de roda d'água que era citado por um dos parentes, eu tive de quebrar isso para minha própria sobrevivência, para minha própria existência, diante das histórias tão fortes dos meus pais, essa história tão forte de meu avô e de toda sua família.

Eu poderia ter queimado todo esse acervo, como proprietário material, familiar íntimo pessoal, antes de ser historiador. Mas, por sorte resolvi transformá-lo em outra coisa, em algo que pudesse atuar novamente como se fosse sair de uma cápsula íntima e partilhar aquilo com a cápsula íntima de qualquer pessoa... isso é possível através da arte. Então, eu já sabia disso, já tinha esse interesse e tentei resolver essas questões que seriam da intimidade, o tempo inteiro oferecendo algo que não era mais para mim, tudo isso virou a série *Cartas de Areia* que eu produzo, então, desde 80 e poucos até hoje, usando diretamente os originais de cartas e envelopes.

Lá por 1990, eu dizia que estava lutando contra a história, como se tivesse dando um basta, fazendo uma espécie de revisão da

história, como se eu estivesse voltando e de alguma forma tratando, ali, do acontecido. Mas, logo depois eu vi que isso era pura ingenuidade, porque eu estava simplesmente provocando um pequeno desvio, aquilo que iria para um arquivo de uma fundação, enfim, estava indo para um museu de arte, estava caindo de alguma forma em um ou outro formato de história, isso eu logo percebi. Eu não estava destruindo a história e sim acrescentando camadas ali em cima.

Só para lembrar, muitos anos atrás, em uma palestra em Recife, eu estava falando sobre essa série e uma pessoa entrou no auditório; eu não sabia quem era e no meio da fala começou a gritar: "José Rufino, você é um destruidor da história." Aos berros, era Jomard Muniz de Britto que, na realidade, estava me ajudando, atuando ali no momento, colocando tempero, jogando gasolina na coisa, porque na realidade, estava do meu lado e não desse tal trato da história convencional. Então, hoje em dia eu acredito muito mais nisso, em história que é construída entre pessoas com possibilidades de compreensão muito mais abertas, muito mais difíceis, inclusive, de compreender do ponto de vista acadêmico do que a história convencional. Feita em documentos que estão ali parados, não levantam a mão para dizer; "Epa! Não é isso!"

[25:06~42:50] José Rufino: Na verdade, os primeiros trabalhos, assim, que claramente aparece a questão da tortura, começam no comecinho dos anos 90. No começo dos anos 90 eu fiz uma instalação que se chama *Lacrymatio*, que é como uma árvore genealógica, com tubos pretos, que são cartas de família pintadas de preto, parcialmente cobertas, de onde se desprendem esses tubos. Eles vão todos se juntando e terminam em uma cadeira que tem placas metálicas, como uma cadeira elétrica. Então, é uma fusão aí da história familiar, como se fosse uma árvore genealógica que provoca uma descarga em alguém, certo? E quem é esse alguém? Era meu avô, era esse antepassado português que veio para cá, marinheiro Jorge? Francisco Jorge Torres. Ou eu próprio? Meu pai?

Então, eu fui lentamente nos primeiros trabalhos… usava mais subterfúgios para lidar com o assunto. Porque, para mim também a coleta disso foi feita de forma não só fragmentada, mas apoiada em fantasia. Quando

você [entrevistador] diz isso, e fala da relação entre memória e esquecimento, o que é que eu tenho em mim que é fantasioso da ditadura? Ou foi um fato real? Não interessa, não importa, porque, na realidade, se eu fantasiei, isso passa a ser um caso concreto para mim. Gerou as consequências, então, por exemplo, o pavor, o pânico e o medo. Então, é concreto!

É por isso que quando a gente fala de comissão da verdade, fica tão difícil ponderar. Então, qual é o peso? A sua dor é mais forte que a do outro? "Ah, eu fui torturado. O outro imaginou que foi." E aí? Certo? Então, são essas questões que eu tive de alguma forma criar lugar, espaço para isso e usar no trabalho.

Eu já sabia em meados dos anos 90 que queria enfrentar mais isso, de vez. Mas, tinha essa… Isso que eu digo a você, quase uma proibição da minha geração e eu esperei um pouco, porque também, precisava amadurecer, inclusive, criar um pouco de força e de coragem para atuar. E no final dos anos 90, eu já sabia que produziria uma obra politicamente mais contundente, sobre – eu achava que era –, sobre minha relação de criança com essa figura que me assustava que eu não sabia exatamente de onde vinha, como se fossem figuras como "papa figo", "bicho papão"... eu confundia isso quando criança, com um possível atentado de militares ou da polícia, enfim, eu não sabia de onde viria.

Então, eu não entendia bem o que era o "bicho papão", ou se ele andava com roupa de militar, então, isso para mim era a mesma coisa. No ano de 2001, eu fui convidado para participar da Bienal de São Paulo, pelo Agnaldo Farias. Lá em São Paulo, em uma estadia minha lá, ele fez um convite livre e eu que sugeri ter esse trabalho que estava de alguma forma latente, sobre a ditadura. E ele disse: tudo bem, vamos fazer. Eu desencadeei o processo, foi muito rápido, porque é como se a ditadura estivesse presente na minha cabeça. O desejo inicial era que o trabalho fosse sobre saudade, uma sensação assim, de saudade que eu percebia que estava, por exemplo, nos meus pais, a saudade de companheiros perdidos, desaparecidos, alguns nessa época tinham reaparecido. Um deles, por exemplo, Leonardo Leal, que meus pais perderam totalmente o contato, depois passou a frequentar a minha casa, depois dos anos 80. Então, isso para mim era uma coisa completamente impensável. Como se fosse um morto que voltou.

Então, foi de alguma forma apaziguada toda aquela sensação de saudade daquele desaparecido, mas, em outro sentido, para os outros, aquilo estava muito presente. Para os que frequentavam a minha casa e conversavam comigo, eu fui capturando tudo isso e fui guardando comigo, como se aquela saudade de gente que eu não conhecia também fosse minha, uma saudade incômoda, completamente incômoda. Porque não era saudade de morto, era saudade de morto vivo. É muito pior. Mas, como lidar com isso nas artes visuais? Então, eu tracei uma espécie de plano, e aí, o fato de ter uma formação em ciências da natureza me ajuda nisso. Desencadear um processo, uma fenomenologia, assim, da obra que passa por métodos. Métodos de pesquisa, de seleção de materiais e de atuação. Um passo a passo, uma espécie de lógica, mesmo dentro disso que é vaporoso, o mistério da criação artística.

E aí eu pensei, bom, isso vai ser a matéria, eu vou estudar sobre isso, e obviamente caí nos estudos portugueses, cai no sebastianismo, na eterna espera, numa coisa que é extremamente nordestina, que está na música, está na xilogravura, na cultura popular, no cordel, então, tudo isso já fazia parte da minha cultura. Munido disso, eu fui tentar achar um lugar onde trabalhar essa… Eu ia fazer o que? Sair por aí cavando? Procurando desaparecidos políticos? Resolvi, então, fazer uma espécie de chamamento, quase que um pequeno manifesto, onde eu tentei capturar ali, de alguma forma, essa saudade, se era para ser uma saudade que fosse exatamente essa, dos desaparecidos políticos.

Vejo que isso foi antes das comissões da verdade, da abertura de todos os arquivos, era um momento bem difícil de tratar disso com as pessoas. Então, eu não sabia se ia dar certo e muito menos se eu teria força para fazer.

Começou pequeno, aquela coisa calada comigo mesmo, ali pensando, procurando livros e lendo em um ou outro texto, fazendo uma espécie de vocabulário, bem difícil de fazer. Vocabulário, por exemplo, de tortura, vocabulário da própria morte. Do ponto de vista biológico, para mim, já é um pouco familiar, por causa da minha formação em paleontologia. Então, acompanhar, digamos, esse processo de decomposição, de pensar no corpo mesmo, na matéria ligada à morte.

Fig. 1 - José Rufino, *Intentio animae*, 2012.
(Foto: Flávio Lamenha)

E isso tudo foi se juntando... então eu criei uma linha de pensamento. Eu iria fazer o que? Sudários de corpos desaparecidos, então eu precisava encontrar pessoas que guardavam essa sensação e pedir: "Olha, traz pra aqui, vamos usar papéis que vocês próprios vão fornecer, contaminados com essa sensação de saudade." Alguns diziam que eu era louco; "Como é que você quer um papel contaminado com essa sensação de saudade, dessa pessoa que é meu irmão ou pai?" "Esses documentos nem existem. A gente queimou tudo. Você ainda quer o que está com isso impregnado?"

A ideia, então, era fazer esses sudários, como se fosse o sudário de Cristo, cujas manchas são, para os crentes, as manchas de contato com esse corpo. Para os não crentes, como eu, apenas um motivo para a gente pensar no corpo. E a obra foi então chamada de *Plasmatio*, como se eu quisesse plasmar essa matéria que não estava ali colocada. Obviamente esse documentozinho que eu fiz eu mandei para a Anistia Internacional, Grupo Tortura Nunca Mais e eu tentei fazer contatos, muito pessoais, não institucionais.

Alguns foram extremamente difíceis, não me receberam, não responderam. Outros, não só entenderam o trabalho que não era, por exemplo, uma homenagem, não era uma sala de desaparecidos, não era uma iconografia dos desaparecidos, mas era um lugar de chamamento para a questão. Para chamar através de um ambiente de arte, ou seja, uma cápsula de emoção para um problema nacional que não estava sendo encarado.

Alguns me ajudaram muito, por exemplo, em Recife o jornalista e poeta, Marcelo de Mário Melo. Que não só me ajudou, como usava a própria casa dele para chamar pessoas que eu entrevistava, para pedir esses materiais e eventualmente fazer essas manchas com eles. Eu não consegui fazer nenhuma com as pessoas, tive que levar os papéis e produzir depois sozinho. Porque, criava-se ali um ambiente tão difícil que não dava nem para se mexer, era impossível fazer essa etapa que seria uma espécie na minha cabeça, quando eu via, era como se eu quisesse fazer, com as pessoas, velórios, uns ritos de passagem. Então, muita gente não só não entendeu como se sentiu até agredido, com essa invasão da intimidade.

Não foram todos que entenderam o processo, que era um processo de arte. Alguns achavam que eu não tinha direito, por não

ter tido a experiência na carne; "Então, você é muito jovem. Não foi torturado, como é que vai saber trabalhar esse assunto?" Tudo isso aconteceu durante o processo, foi perigoso para mim, porque eu tinha que encontrar esse lugar também de não tomar partido. "Isso aqui é certo. Contra o errado. Eu sou o bom contra o mau." Encontrar ali os aspectos éticos, conceituais, filosóficos, estéticos e psicanalíticos que é uma coisa complexa, a gente sabe, relação entre tortura, torturador e torturado, tudo se transmuta.

Tudo muda. Eu só entendi isso nessas leituras, nessas vivências, nessas experiências. Às vezes, quando te digo de desconfiança, de aridez e às vezes, o contrário, de completo desmoronamento emocional, parecia filme às vezes.

Encontrar, por exemplo, no Rio uma pessoa que marcou em vários lugares comigo, como se aquilo fosse um filme policial e depois quando encontra se desmancha completamente, entregava, por exemplo, fotografias de pedaços de corpo. Então, tudo isso eu tive de experimentar durante o processo da obra. Depois virou essa instalação com móveis, a estrutura física da obra lembra um pouco aparatos de tortura, pau de arara, por exemplo.

Às vezes, lentamente vem um texto lido, um relato, por exemplo, em formato de um banco e foi isso que eu tentei fazer... instalação tem cheiro de jasmim, é meio obscura, você entra ali e é levado a se aproximar desse lugar de desaparecimento.

Durante a Bienal de São Paulo, uma pessoa deixou um depoimento escrito, dizendo que achava que não existia desaparecimento político no Brasil, que aquilo era invenção e que lá dentro da instalação de *Plasmatio* tinha levado um soco no estômago. E não só isso, tinha virado cúmplice, porque tinha pegado, inclusive tinha tocado nos papéis originais, ou seja, na fala de um dos desaparecidos. Então, acho que isso sempre foi uma característica do meu trabalho.

Além de ter uma espécie de… Está imantado ali, com espíritos de coisas que aconteceram... a própria matéria resultante disso está presente, não são fotografias de algo, não é uma obra feita "pelada" do passado, o passado vem impregnado junto. Como paleontólogo, então, são esses fósseis insistindo em se tornar vivos.

Fig. 2 - José Rufino, *Plasmatio*, 2002.
25ª Bienal de São Paulo, São Paulo
(Fonte: http://www.joserufino.com)

O *Plasmatio* foi exposto em 2002 nessa Bienal de São Paulo. Depois, já com curadoria de Moacir [dos Anjos] foi para o MON-Curitiba e veio para Recife, para o MAMAM na mesma configuração, quero dizer, com as mesmas peças, como se o processo tivesse se encerrado. Porque na realidade exigiu de mim uma coisa muito forte, assim, quase que eu fui exaurido. Por essas questões já colocadas, era muito difícil de falar, uma coisa que eu tinha que enfrentar, o próprio pânico diante das coisas.

Não me sentia ainda com a capacidade, digamos, de tratar o assunto especificamente por falta de leitura, enfim, de conhecimento. Tratar de grupos que, por exemplo, não conhecia, sabia uma sigla e não sabia o que significava. Então, tudo isso estava acontecendo naquele momento.

Depois, o Luiz Guilherme Vergara me convidou para fazer uma exposição no MAC-Niterói, e acho que foi em 2005 ou 2006, me pediu para, além disso, reativar o *Plasmatio*. Eu tinha contado uma coisa a ele, sobre uma pessoa que eu tinha tentado encontrar em Niterói, Lúcia Alves, filha de Mário Alves, o primeiro desaparecido político do Brasil, oficialmente, dado como desaparecido no começo dos anos 80. Fiz esse contato com ela e consegui encontrá-la finalmente; ela mora em Niterói e foi uma pessoa importante para mim naquele momento e para o resto da vida.

Pela força que representava, por tudo aquilo que guardava "ali dentro", pela luta pessoal dela com a mãe, que se chama Dilma, para encontrar enfim, o corpo do pai. Ela junto com a mãe fez um périplo, tentando oficialmente receber esse corpo que tinha, enfim, ido para algum lugar. Eu terminei recebendo dela documentos sobre a própria tortura que o pai sofreu e esses documentos foram colados, eu fiz um desses sudários para essa exposição do MAC, e eles foram colados em uma mesa que é uma mesa de massagem terapêutica hospitalar, que tem uma lixeira embaixo.

Então, esse sudário pertence hoje a coleção do MAC-Niterói, foi desmembrado da instalação *Plasmatio*. Lúcia não só me recebeu, como conversou com a gente, gravou depoimento sobre tudo isso. Ela esteve presente na abertura da exposição. E depois, inclusive, me chamou para eventos lá no Rio, ligados a desaparecidos políticos; o trabalho criou então outra dinâmica, ele

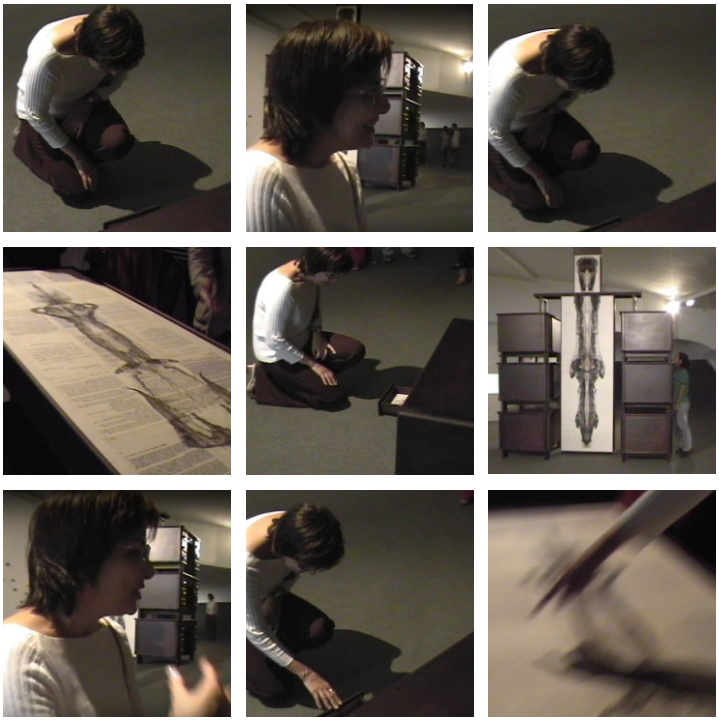


Fig. 3 - Imagens coletadas do vídeo produzido pela curadoria do Museu de Arte Contemporânea de Niterói no dia da inauguração da exposição *Incertae Sedis*, de José Rufino, em 15/10/2005. As imagens registram o primeiro encontro de Lucia Alves com as obras *Plasmatio*, realizadas a partir da doação de cartas do arquivo pessoal da família, documentos oferecidos em confiança total de Lucia Alves ao artista e sua relação com o MAC-Niterói. A doação continha a correspondência de Mario Alves, jornalista preso e torturado até a morte pela repressão militar. Lucia Alves é filha de Mario Alves, além de uma das lideranças nacionais do movimento Tortura Nunca Mais à época da mostra. (Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Guilherme Vergara)

aconteceu lá na abertura da exposição como uma performance, pela presença dela passando a mão em cima dessa gravura, dizendo que aquilo era o pai. Então, conseguiu passar por esse… ou seja, achou um lugar para fazer esse rito, essa entrega, terminou me entregando, digamos, aquilo que ela achava que era exatamente a coisa mais próxima desse corpo sumido.

Fez esse processo que eu queria, digo, de materialização muito mais do que qualquer outro, num processo como um todo. E isso foi importantíssimo, ao mesmo tempo me assustou muito, parecia que depois eu teria que continuar sempre. Então, eu diria a você que o *Plasmatio* nunca acaba, é um processo, sou eu que de vez em quando me desvio para outros formatos, para pensar de outras maneiras, mas o processo continua vivo, posso ainda retornar e refazer. Alguns grupos, por exemplo, com as pessoas ligadas ao Araguaia, que não quiseram me encontrar naquele momento, muito possivelmente agora teriam outra leitura, outra ótica do trabalho. Pelo fato de não ter essa iconografia, essa nomeação, o trabalho não trata um por um, são todos um só corpo, essa sensação. Então, por isso que ela termina saindo da pessoa e vai para os outros.

Hoje em dia, por exemplo, a gente tem uma quantidade imensa, não sei... o Brasil talvez seja um dos países que mais tem desaparecidos de todas as categorias da violência urbana e da violência política atual...

Notas

[1] A entrevista concedida por José Rufino integra o vídeo Arte e Autoritarismo (54'59"), da série *História da ditadura: novas perspectivas*, coordenada pelo historiador Paulo César Gomes. Entrevista conduzida a Paulo César Gomes; edição de Rafael Righez. A transcrição da entrevista foi realizada por Gabriela Bandeira, integrante do Grupo de Pesquisa Interfluxos Contemporâneos Arte e Sociedade (UFF).

Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul

Geopoetics of senses, a/r/tografy and "patrimoniable" in decolonial key: for a poetics of the South

Geopoética de los sentidos, a/r/tografía y lo patrimoniable en clave decolonial: por una poética del Sur

Claudio Andrés Barría Mancilla *
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38312

RESUMO: O presente artigo propõe uma releitura dos conceitos de *aura* da arte (BENJAMIN), memória e identidade no contexto latino-americano em chave descolonial, isto é, tendo a diferença colonial como *lócus* de enunciação, para sentipensar dispositivos de descolonização da memória e da escrita, em diálogo com os conceitos de geopoética dos sentidos e do patrimoniável (AMARAL) a partir de experiências a/r/tográficas vivenciadas em mergulhos poéticos no lugar, como mediação cultural e ativação de territórios realizadas na cidade do Rio de Janeiro, que questionam sobre outros patrimônios possíveis, contra o desperdício da experiência (SANTOS, 2010), em alinhamento a uma poética do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: memória; lugar; patrimoniável; geopoética dos sentidos; poética do Sul

* Claudio Andrés Barría Mancilla é doutor em Educação pela UFF e docente no IVL/Centro de Letras e Artes/UNIRIO.
E-mail: clanbarria@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0001-8036-3124

ABSTRACT: This article proposes a re-reading of *aura* (BENJAMIN) of art, memory and identity concept in Latin American context in a decolonial key, that is, having the colonial difference as *locus* of enunciation, to feel-think devices of decolonization of memory and writing, in dialogue with the concepts of geopoetics of the senses and the *patrimony* (AMARAL) from a/r/tographics experiences in poetic dives in place, such as cultural mediation and activation of territories held in the city of Rio de Janeiro, which question about other possible heritages, against the waste of experience (SANTOS, 2010), in alignment with a poetics of the South.

KEYWORDS: memory; patrimoniable; geopoetics of the senses; poetics of the South

RESUMEN: Este artículo plantea una relectura de los conceptos de *aura* del arte (BENJAMIN), memoria e identidad en el contexto latinoamericano en clave decolonial, o sea, teniendo la diferencia colonial como *locus* de enunciación, para senti-pensar dispositivos de descolonización de la memoria y de la escrita, en diálogo con los conceptos de geopoética de los sentidos y lo patrimoniable (AMARAL), a partir de experiencias a/r/tográficas vivenciadas en inmersiones poéticas en el lugar, como mediación cultural y activación de territorios realizadas en la ciudad de Río de Janeiro, que cuestionan sobre otros patrimonios posibles, contra el desperdicio de la experiencia (SANTOS, 2010), alineada a una poética del Sur.

PALABRAS CLAVE: memoria; patrimoniable; geopoética de los sentidos; poética del Sul

Citação recomendada:

MANCILLA, Claudio Andrés Barría. Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 87-108, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38312]

Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul

O presente artigo se insere no esforço coletivo de pensar uma estética descolonial, reflexão iniciada em 2003 pelo artista afrocolombiano Adolfo Alban Achinte no contexto do *Projeto modernidade / colonialidade / des-colonialidade*[1] em torno ao debate sobre a matriz de poder colonial: qual o lugar da estética na matriz colonial? Precedido pelos estudos sobre a colonialidade do poder[2], do saber e do ser, o debate foi abordado por Walter Mignolo no artigo *Aiesthesis decolonial* (2010) e por Gomez e Mignolo (2012) no texto de abertura da exposição *Estéticas descoloniais*, em que propõem, a partir da prática artística e do debate em torno das obras, "avançar na conceituação da descolonização da estética e a libertação da *aiesthesis* (o sentir)"[3].

O desafio proposto implica, seja na crítica, na indagação ou no fazer, operarmos um giro epistêmico à procura de categorias e critérios outros, ancorado no próprio quefazer criativo. Um ato de desobediência epistêmica que nos permita tanto indagar pelo sentido e o lugar da criação artística na re-

gião e seu legado, como produzir estratégias e abordagens metodológicas que operem como dispositivos de resgate de uma experiência[4] negada pela colonialidade; mediar a memória inscrita na paisagem, no uso do espaço, nos corpos e nas práticas sociais, assim como os processos de produção estética nos/dos territórios a partir da noção de lugar. É preciso partir do Sul, em direção ao Sul, como nos convida Boaventura de Sousa Santos (SANTOS; MENESES, 2010).

A sutil teia em que é tecida nossa produção estética continua sendo um mistério que somente a vivência sensível consegue desvendar. Todavia, esse complexo entrelaçar intersubjetivo é decerto atravessado pelo espaço que habitamos e pelas pegadas que nele deixamos. *Somos* no lugar e, como nos lembra Milton Santos (1997), cada lugar é, a seu modo, o mundo; nele vivenciamos e recriamos sentidos de *pertença*; é a partir do lugar que podemos *perceber* o mundo e sua totalidade, tornando-nos conscientes da nossa experiência sensível; e é, nesse emaranhado de trajetórias que confluem e desaguam, que *criamos*.

A pureza da nossa arte é a mescla, porque híbrida é a ontologia do nosso ir sendo e múltiplas são as fontes das que bebe a nossa ancestralidade, nossa vida em relação neste lugar do mundo, nossa América. O sermos latino-americanos, que significa sermos na nossa América, não constitui uma essência, mas um ser aqui e, assim, um ver desde cá. Mas um ser em movimento e relação – e, assim, produtor do espaço habitado, de identidades e de sentidos éticos e estéticos e de formas específicas de lidar com os modos de produção da vida impostos pelo capital na modernidade/colonialidade – isto é, um vir a ser no lugar, atrelado a um *topoi*.

Como vir a ser tópico e em relação, é o produto de diversas trajetórias coletivas que fazem com que, em diferentes esferas da espacialidade, esta conceituação não essencialista da identidade e sua potência possa ser aplicada a cada identidade local decorrente de cada trajetória coletiva de luta e/ou socialização, mas também das culturas em relação (povos originários, remanescentes de quilombos etc.) ou mesmo de grupos não territorializados (como as redes de coletivos articulados via web).

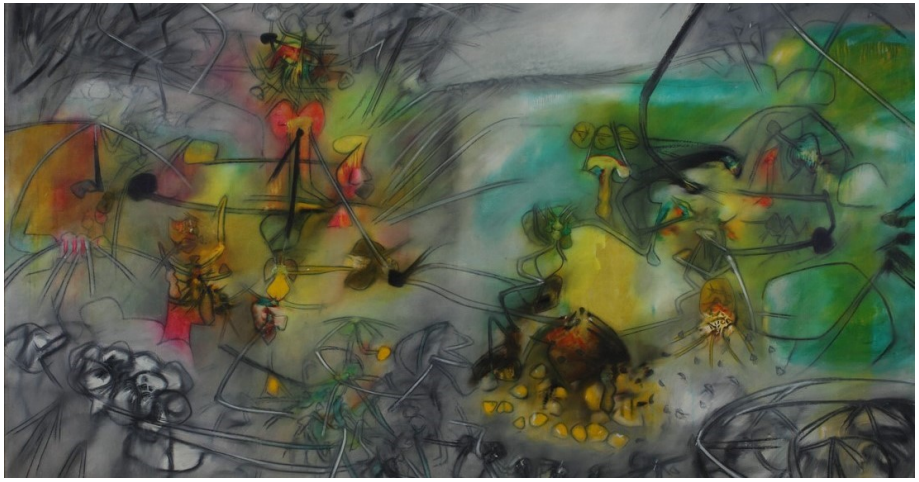


Fig. 1 - Roberto Matta, *Nacimiento de América* (detalhe), 1952.
Coleção MAC, Universidad de Chile, Santiago

Para Silviano Santiago – no contexto de um debate estético sobre o que ele definiu como o "entre-lugar" da cultura latino-americana –, a nossa fala, a palavra enunciada desde a América latina, é uma fala *contra*, pois o só ato de enunciar desde cá, e com autenticidade, é uma negação do cânone imposto (SANTIAGO, 1978). Isto é, por ser a nossa enunciação, na diferença colonial, necessariamente uma enunciação "contra", pelo simples ato de ser, denuncia o silenciamento e, ao mesmo tempo, anuncia uma existência negada como potência, subalternizada.

É a memória o elemento aglutinador, reordenador e redefinidor desse imaginário da identidade como dispositivo central do sujeito da transformação social. Deixa-se entrever, ao longo de nossa história e costurando-a, uma *identidade rebelde* que nos define na diversidade, e produz, cria, r-existe e semeia. A memória dos vencidos e a expressão estética hibridizada explícita na cultura viva nos territórios subalternizados dos grandes centros urbanos constituem nodos dessa identidade rebelde, heteronímica[5] e pluriversal, cuja expressividade e potência criativa estão na base de um projeto de descolonização da educação e da arte. Somos, como diria Oswald de Andrade, Escola e Floresta. É esta nossa *poiese*.

[A pureza híbrida de uma cultura regurgitada e a descolonização da memória na retomada do vínculo com o fazer criativo da nossa América: Escola-Floresta]

A descolonização da memória torna-se fundamental para um realinhamento geopoético ao Sul, a (re)construção de narrativas sensíveis a partir da diferença colonial (MIGNOLO, 2003). Retomando a poética da Escola-Floresta e do Manifesto antropofágico de Oswald de Andrade e a de Torres Garcia ("*nuestro Norte es el Sur*") entre tantos na história da nossa América, colocamo-nos o desafio de senti-pensar a produção de dispositivos de escrita e memória voltados para sua descolonização, no movimento de religar nossa memória/ação criativa com a nossa heteronímica unicidade estética, viva no lugar.

O tempo longo da colonialidade do poder que, como nos lembra Quijano (2001) ainda não concluiu, significou para "índios", "negros" e "mestiços" – segundo as categorias coloniais – a experiência de se verem presos

Fig. 2 - Jeannette Ehlers, *Waves*, 2014.
Instalação, Nikolaj Kunsthal, Copenhagen, Dinamarca

entre o padrão epistemológico próprio e o padrão eurocêntrico, forçados a uma dupla consciência (DU BOIS, 1999) que se transformou em racionalidade instrumental ou tecnocrática (QUIJANO, 2001). Um certo senso comum acadêmico, considerando o fato destas populações terem sido submetidas por tantos anos a tamanha alienação, acredita que elas, fora algumas expressões remanescentes de culturas arcaicas (logo desprovidas de atualidade estética e política), apenas se limitariam à imitação dos cânones eurocêntricos. Assim, as diferenças entre os cânones estéticos hegemônicos na modernidade/colonialidade e as produções simbólicas dos colonizados e seus herdeiros, dever-se-iam a erros ou incompetências na sua arte de imitar.

Todavia, não há apenas imitação e reprodução nas culturas subalternas na nossa América, mas a constante subversão dos cânones impostos. Para Quijano,

> A expressão artística das sociedades coloniais dá clara conta dessa contínua subversão dos padrões visuais e plásticos, dos temas, motivos e imagens de alheia origem, para poder expressar a sua própria experiência subjetiva, se não a prévia, original e autônoma, sim, entretanto, uma nova, dominada sim, colonizada sim, porém subvertida o tempo todo, convertida assim em espaço e modo de resistência.[6]

Esta condição de reinvenção de padrões estéticos devido ao seu desenvolvimento em relação atravessa praticamente toda a história da arte e da cultura da nossa América e pode ser facilmente observada muito antes dos movimentos que, no século XX, assumiram abertamente essa postura.

No Brasil, o movimento antropofágico, assim como, na música popular, a Tropicália e mais tarde o Mangue bit, são exemplos paradigmáticos de vanguardas artísticas e intelectuais que perceberam esta condição. O movimento plasmado no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, em 1928, usa a antropofagia como metáfora para significar essa atitude estético-cultural de "devoração" e assimilação crítica dos valores culturais estrangeiros transplantados ao Brasil, bem como realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo de colonização: "Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro". (ANDRADE, 1976)[7]

Todavia, a fonte da qual beberam estes movimentos de vanguarda tem uma longa tradição no continente. A subversão dos padrões estéticos, sua reapropriação "desde cá" para a produção de uma arte original, defendida por nomes como Hélio Oiticica, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, os tropicalistas ou Haroldo de Campos, entre tantos outros, pode ser conferida nas danças populares, nas vestes, nos adereços e nas festas de brasileiros, antilhanos, mexicanos ou no planalto andino. Do mesmo modo, essa subversão dos padrões pode ser observada na obra do mineiro Aleijadinho ou na monumental igreja de Potosí, nos quadros da escola de Quito e Cuzco e mais recentemente nos murais dos mexicanos Siqueiros, Rivera, Orozco, como também, e de um modo diverso, nas obras de Guayasamin e Portinari, como também na obra literária de Garcia Marquez, Carpentier, Lezama Lima e Guimarães Rosa, para citar alguns dos mais expressivos.

Do mesmo modo, e por mais que custem a aceitá-lo os puristas defensores da tradição, esta característica de reinvenção profundamente criativa, esta postura culturalmente antropofágica, continua presente no fazer da cultura popular nas periferias dos grandes centros. Não é, acaso, um ato antropofágico de subversão estética o chamado Funk Carioca? No dizer do compositor tropicalista Caetano Veloso,

> Da eleição do repertório de hits se dando de forma totalmente independente da programação radiofônica e dos interesses das gravadoras à predominância da batida umbanda-maculelê sobre o Miami bass, o funk carioca é uma história de liberdade inventiva cuja importância ainda havemos de saber reconhecer.[8]

De um modo outro, talvez uma das mais prolíficas fontes de produção estética e simbólica da cultura popular da América latina e do Caribe, como expressão da sua implícita subversão cultural, encontre-se nos cultos, rituais, festas e nas mais diversas práticas religiosas de um cristianismo subvertido de sentidos ao ponto de reinventá-lo profundamente, seja no sincretismo religioso, seja nos modos e na estética de uma religião que, até então, não aceitava sequer a palavra vernácula nem os instrumentos musicais, que dirá as danças ou quaisquer expressões do corpo em transe. Para os modernistas,

> Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia.

> Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. [...] Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (ANDRADE, 1976)

Todavia, o espírito do Manifesto Antropofágico, absorvido pela narrativa da normatividade colonial hegemônica e sua noção eurocêntrica de exotismo, em tempo que inserido como fragmento de memória no contexto da saturação imagética potenciada pela tecnociência midiática, costuma ser dissociado de uma leitura dinâmica da potência de subversão de cânones estéticos inerente à cultura da nossa América profunda, tirando assim sua atualidade política. Aqui, como em toda América latina, a colonialidade do poder continua operando na perpetuação do ocultamento e/ou da subalternização das culturas ditas populares.

Se lançarmos mão, para ajudar em nossa reflexão, do conceito de *aura* proposto por Walter Benjamin (1985) no seu já clássico texto *A obra de arte na era sua reprodutibilidade técnica*, mas assumindo um necessário giro epistêmico, podemos perceber o caráter revolucionário da *aura* da obra de arte de um modo diferente ao apontado por ele (1985): uma espécie de *transmutação* do próprio conceito de *aura*. Na leitura benjaminiana, na Europa da primeira metade do século XX, a necessidade de politizar a arte, em contraposição à estetização da política em um sentido fascista, o levou a advogar pela reprodutibilidade e pela eliminação do conceito de originalidade. Da mesma maneira, neste século XXI emerge ante nós a potência vital e rebelde da *aura* da arte na periferia-mundo, intimamente ligada à cultura popular subalternizada, como constatação da vida fora das fronteiras da monocultura do mercado e sua estese moderno-colonial. O elo se encontra na potência criativa de apropriação e de subversão que possui a arte popular, múltipla, inventiva, ancestral e antropofágica. Potência esta que lhe permite não apenas sobreviver e resistir, mas criar onde menos se espera: r-existir.

Memória negada ou reificada pela cultura dominante. O entendimento da *aura* como elemento essencial da historicidade e unicidade de um determinado grupo subalternizado aparece como potência de afirmação/negação dialética da identidade. Negação do que somos, como cultura "folclorizada"

Fig. 3 - Violeta Parra, *Contra la Guerra*, 1962.
Museo Violeta Parra, Santiago, Chile

e restrita a um suposto passado pré-industrial; e afirmação do *nós* negado, ao assumir a alteridade, na que continuamos sendo a partir do momento em que fazemos. E fazemos de uma determinada forma que muda, porém, conservando o modo de ser *aurático* das nossas tradições, isto é, a forma de ser hoje, aqui e agora das trajetórias dos povos. Falamos da existência da produção contínua de um pluriverso simbólico regional e de noções de beleza desde a subalternidade-mundo latino-americana, produto de trajetórias de r-existência e sua memória rebelde, que se configuram, no momento da sua enunciação, em uma estética da ruptura e de subversão dos cânones da modernidade/colonialidade.

Esta compreensão traz implícita uma releitura de conceitos fundamentais para a análise estética, como os de tradição e contemporaneidade. É por estarmos falando a partir de lugares diferentes, de uma história construída na *diferença colonial,* que o nosso pensamento com relação à tradição se aproxima da visão de José Carlos Mariátegui (1990), para quem a tradição é viva e móvel. É nesse entendimento que afirma,

> Criam-na [a tradição] os que a negam para renová-la e enriquecê-la. Matam-na os que a querem morta e imóvel, prolongamento do passado num presente sem forças, para nela incorporar seu espírito e nela transfundir seu sangue. (MARIATEGUI, 1990a)

Pensando a tradição como patrimônio e continuidade histórica, Mariátegui diferencia a tradição da concepção aprisionadora do conservadorismo tradicionalista, entendendo que "a tradição é particularmente evocada, e até ficticiamente monopolizada, pelos menos capazes de recriá-la". (MARIATEGUI, 1990a) É também a partir dessa concepção que diferenciamos o conceito de cultura popular dos tantos que a apresentam como resíduo social subalterno. É este o sentido que nos leva a indagar pela *aura* de r-existência, não nos redutos guetizados onde, pelo mesmo, a tradição possa se ter "preservado", de algum modo reificada, mas sim na *hexis* corporal das festas em praça pública, na memória recriada pelo ato coletivo, no *habitus*[9] de jovens artistas contemporâneos, no seu modo de ocupar o espaço público, de subverter e reinventar a cidade e sua estrutura colonial e, mais além, na memória e na paisagem.

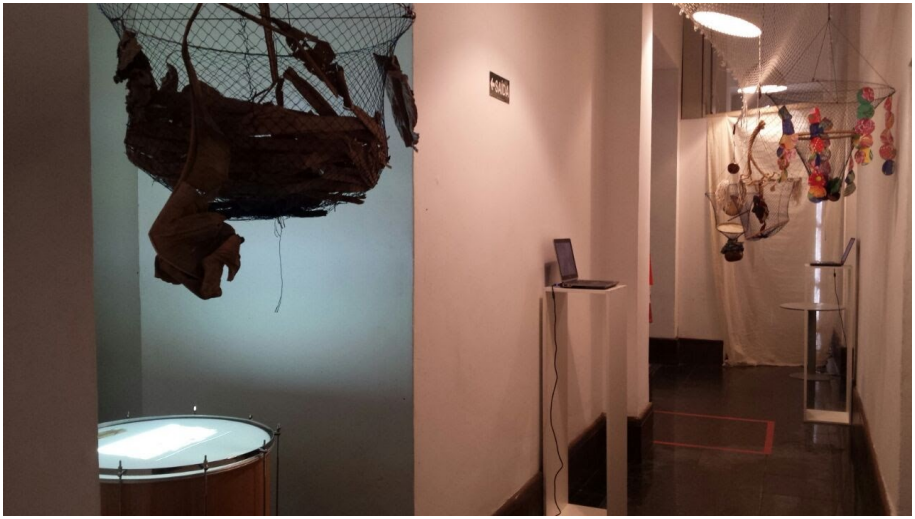


Fig. 4 - Alvarenga, Barría, Lobo, Instalação Rotas da memória EntrePontos cariocas, 2017. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

[Geopoética dos sentidos e a/r/tografia como dispositivos de memória e ativação de lugares/territórios]

Estética, memória e constituição do tecido social formam um entrelaçado indissolúvel. A memória coletiva é estimulada, construída e preservada pelas experiências compartilhadas no cotidiano, pelos sabores e os gestos, laços sociais, políticos e afetivos tecidos em longos e lentos processos de relações copresenciais que vão se redefinindo e constituindo o *nós-eu*[10] ontogênico que dá sentidos de existência a uma comunidade comunicativa[11] ou grupo social, tornando-se, em tempo, um aspecto vital da ação criativa, de mediação cultural, social e educativa. As sociedades atuais são complexas, multiformes e atravessadas por tensas relações interculturais que as alargam de sentidos. Porém, o inegável processo de globalização do capital traz consigo a globalização de sua subjetividade, que se torna assim hegemônica. Ativar os territórios a partir das experiências vivenciadas nos lugares em processos de mediação cultural e produção estética (mediação cultural como arte/educação e arte como mediação da memória) se torna parte do fortalecimento da nossa diversidade biocultural, isto é, da vida.

A expressão estética reflete o cotidiano e as relações sociais, econômicas, políticas e bioculturais de um povo ou, de outro modo, suas relações com os processos de produção/reconfiguração e organização do espaço habitado. Desta forma, a indagação estética em interação com os diversos usos do espaço, suas relações afetivas e as práticas estruturadas e estruturantes dos agentes sociais no lugar constitui uma espécie de "buraco de minhoca"[12] que permite acessar, na mesma ação performativa, passado, presente e futuro no mesmo movimento em que o espaço urbano é ressignificado por essa ação. Entender o mundo como museu, que articule passado e futuro (AMARAL 2014, 2015; MARTIN-BARBERO 1997, 2004), demanda descobrir os dispositivos de ativação da memória e do olhar a partir da experiência vivenciada, do espaço habitado.

Experiências estético performativas de pesquisa co-elabor-ativa realizadas entre os anos 2016 e 2018 junto à artista e pesquisadora Lilian Amaral e ao Instituto de Arte Tear[13] permitiram-nos perceber esse processo de mediação como um ato arte/educativo solidário. Entendendo memória, cultura e identidade como um entrelaço

complexo que articula as espaço-temporalidades humanas, e que podemos acessar a partir do lugar, a estratégia traçada nas citadas experiências buscou inter-relacionar, pela interpolação de diversas tecnologias da memória, o que Levy (1993) chamou de "tempos do espírito": a oralidade primária, a escrita e a informática. Buscamos criar assim, dispositivos de criação, captura, reflexão e aprofundamento da experiência. Para isso, de forma transversal e integrada aos processos de mediação no território, as ações de produção co-elaborativa envolveram também plataformas digitais na web, que denominamos *Fórum de escrita co-elabor-ativa*[14]. Este configurou-se como espaço de pesquisa, criação, compartilhamento e reflexão acerca de percepções e de memória de vivências "andarilhantes", a/r/tografadas coletivamente nos diversos territórios, reais e imaginários. Nas palavras de Amaral,

> Espaço de invenção, questionamento e intercâmbio de processos de mediação cultural e artística que opera no campo da educação patrimonial, como forma de construção de narrativas em territórios em transformação. [...] Desta forma, como construção processual, um devir coletivo e flexível, sua configuração seja a do patrimoniável.[15]

O uso desta tecnologia da inteligência (LÉVY), como elo da interface de memória, permitiu o acompanhamento e a intervenção em tempo real por parte de todos os envolvidos. Ao articular experiência/lugar/tempo/memória/partilha/co-criação, a plataforma operou como um "esticador" do tempo de reflexão/sensibilização/partilha dado nos encontros vivenciados.

Entramos nos territórios por outras dimensões do lugar que passam pelo afeto, pelo uso, pelo inventário, instigados a indagar, "podem as práticas artísticas e de mediação construir lugar/território?"[16] O encontro com o outro, no lugar, como espaços estranhados pelo olhar alheio que ali performa e comunga de ritual poético de co-criação; passos, sons, olhares, palavras, mudança, memórias, releituras: a possibilidade de uma escrita co-elabor-ativa a partir da vivência no/do lugar/mundo/museu; uma escrita que articula os três tempos do espírito de modo a colher, junto com o "excedente de visão estética" que o outro tem de mim (BAKHTIN, 2003), a partilha da experiência sensível, sua estesia. Um dispositivo de memória que acha na alteridade do espaço praticado o nexo vital de uma estética de um *nós-eu* descolonizado.

A proposta de escrita co-elabor-ativa dialoga intimamente com o campo da a/r/tografia, uma abordagem metodológica baseada na prática artística e na escrita colaborativa, cuja referência é Rita Irwin (2013)[17]. O termo nos fala de uma escrita co-autoral cuja narrativa é tecida pelo a/r/tógrafo e pela comunidade, no lugar. Do mesmo modo, como já apontado, esta ação a/r/tográfica se deu em diálogo com a Geopoética dos Sentidos (AMARAL, 2015, 2015a) baseada na construção co-elabor-ativa que se dá na prática do lugar – "pressupondo, uma performatividade entre corpo e cidade, o que implica em deslocamentos como procedimentos"[18].

> Entre seus objetivos destacamos o investigar as transformações urbanas por meio de sistema de cartografia artística/cultural; mapear e analisar, para entender as dinâmicas do lugar; visualizar, para interpretar as articulações diversas que acontecem no território; projetar, para traçar novas dinâmicas produtivas; colaborar, para potencializar e multiplicar as capacidades criativas.[19]

Toda inscrição na memória do humano é releitura que projeta no tecido social sua narrativa. Para além da tecnologia da inteligência da sua escrita, toda escrita é releitura. Nas sociedades complexas, cidades tensamente interculturais são o contexto de narrativas hegemônicas que obliteram inúmeras memórias. A racionalidade moderna ocidental constitui a urdidura epistêmica que ordena o sistema-mundo, conferindo a ele um sentido único, monocultural, hegemônico. Em nossa sociedade, grafocêntrica e eurocentrada, a história escrita assume certa empatia com aqueles que dominam o código. O tempo da escrita se impõe assim, nos territórios, à oralidade, com superioridade legitimada pela própria condição histórico-social. Todavia, nossa sociedade não é apenas uma, ocidental por antonomásia, como a pretendem suas elites, e não se narra apenas com palavras.

Enquanto o sujeito hegemônico do Ocidente tem a sua história – e, logo, sua leitura das histórias subalternas – contada pelas instituições, pelo direito e mesmo pela ciência (SPIVAK, 2010), registrada nos textos de História (com maiúscula), os subalternos e oprimidos carregam a sua memória/[herança patrimoniável] inscrita no corpo, no gesto, nos atos, nas ações, na paisagem (nos silêncios) e também na palavra – cantada, contada e mesmo escrita.[20] O lugar de enunciação, a questão da linguagem, as-

Fig. 5 - Intervenção na exposição *Canudos*, 2016.
Museu da Maré, Rio de Janeiro

sim como a possibilidade de reeducarmos o olhar para ler não só palavras, mas também paisagens e corpos, constituem elementos essenciais no desvelamento do *outro*, do *nós-outros*, elementos implicados nos dispositivos de memória e da ação a/r/tográfica no sentido proposto.

Descolonizar a escrita e o olhar para enxergar além do que até hoje ela nos conta; articular narrativas outras, em exercício contínuo de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2003). Buscarmos estratégias e abordagens metodológicas que operem como dispositivos de resgate da experiência. Um pensamento fronteiriço como parte de uma geopolítica da sensibilidade e do conhecimento (MIGNOLO, 2011) que abra um diálogo em chave descolonial ao campo da geopoética dos sentidos (AMARAL 2015). Fórum de escrita co-elabor-ativa, ações/práticas artísticas e vídeo/memória-museu difuso[21]; nossa proposta de ação criativa / indagatória é um movimento de ativação dos territórios, de intervenções performativas que excitem a derme do lugar habitado; a/r/tografar territórios artísticos sensíveis, como cartografias poéticas; é um vir a ser de novas/ancestrais memórias coletivas; (nos) afetar e assim achar os nexos do *Nós-Eu* de que nos fala Norbert Elias. *Sulear* nossas pesquisas. Arte como mediação cultural e social, como ato de reencantamento do espaço. Mediação cultural como ato performativo de arte e de educação.

Mergulhos poéticos no lugar nos incitam a uma reeducação sensível da memória coletiva (visual, auditiva, sinestésica, afetiva, estética), abrindo a experiência sensível a um devir-patrimônio: o *patrimoniável*. Se o patrimônio é a memória socialmente legitimada, logo, atravessada pela colonialidade do poder e do saber, o *patrimoniável* é a memória em relação, que emerge como a possibilidade de democratização/descolonização desse processo de legitimação social da arte e da cultura, da memória e da própria herança coletiva em contexto intercultural.

Pensar a totalidade-mundo a partir do lugar, do encontro, em movimento de escrita criativa co-elabor-ativa nos aproxima dos sentidos de uma "poética do Sul". As experiências vivenciadas deixaram resíduos que convergem para o início de uma sistematização do trabalho de mediação cultural como arte/educação entendido como uma pedagogia do patrimoniável, que por ser uma pedagogia da memória ainda não legitima-

da é, se lida em clave descolonial (ou se preferirmos, do Sul global), um ato estético educativo contínuo que sabe ler paisagem e corpos e não apenas os códigos da língua oficial/colonial, alinhado à uma pedagogia da poética do Sul.

Notas

[1] Nos anos 1990, em decorrência de contribuições em diversos campos do saber ocorridas a partir da segunda metade do século XX, como a teoria da dependência, a filosofia da libertação e a teoria do sistema-mundo moderno, surge o chamado "Proyecto Modernidad/ Colonialidad/ Decolonialidad", agrupado em torno do filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel, do sociólogo peruano Aníbal Quijano e do semiólogo argentino Walter Mignolo.

[2] O Projeto descolonial se reorganiza como campo teórico e político epistêmico a partir de um texto inaugural de Anibal Quijano (1992; e QUIJANO; WALLERTEIN, 1992), intitulado *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, onde o sociólogo peruano propõe sua concepção da colonialidade do poder como modo racializado da dominação no sistema-mundo moderno/colonial. Também em 1992, Quijano publica, junto a Wallerstein, *Americanity as a Concept or the Americas in the Modern World System*, consolidando o conceito de Sistema-mundo moderno/colonial.

[3] Tradução do autor. No original: "avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la aiesthesis (el sentir)".

[4] No artigo *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*" (in SANTOS; MENESES, 2010, p. 31-83), Boaventura de Souza Santos aponta a necessidade de conter o "desperdício da experiência", produto do pensamento moderno ocidental, que descreveu como "Pensamento Abissal".

[5] Sobre a heteronímia da cultura latino-americana e sua potência civilizatória pluriversal, ver BARRIA MANCILLA, 2014, 2017.

[6] QUIJANO 1998. Quijano desenvolve a questão da relação entre Colonialidade do poder, cultura e conhecimento na América Latina em artigo publicado em 1988 no *Anuario Mariateguiano*, posteriormente revisado e compilado em MIGNOLO, 2001.

[7] Cópia do Manifesto Antropofágico e do Manifesto do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, comentados, disponíveis em http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf. Último acesso em 10/10/2013.

[8] Disponível em http://www.caetanoveloso.com.br/blog_post.php?post_id=1455. Acesso pela última vez em 10/10/2013.

[9] *Hexis* e *Habitus* são aqui utilizados no sentido proposto por Bourdieu (2000).

[10] Faço referência ao conceito de Nós-Eu como apresentado por Norbert Elias (*A Sociedade das Indivíduos*. Tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994).

[11] Como em Dussel (2007), a partir de Habermas.

[12] Alusão metafórica ao termo (*wormhole* em inglês), criado pelo físico John A. Wheeler . Ver *Annals of Physics*, v. 7, n. 3, p. 239-364, jul. 1959.

[13] Refiro-me à experiência *Rotas da Memória: entre-Pontos cariocas*, proposta de Museu difuso, transitório e nômade a partir experiências sensíveis da estese em interação vivenciada junto a organizações locais, entendidas como museus do território. O projeto envol-

veu os Pontos de Cultura e memória Museu do Samba, Museu da Maré, Ecomuseu de Sepetiba e o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - Museu Memorial. Ver AMARAL; BARRIA MANCILLA, 2018, 2018ª; e BARRIA MANCILLA, 2018.

[14] O Fórum de *escrita criativa co-elabor-ativa* pode ser acessado diretamente na plataforma em que foi sendo produzido, no link http://bit.ly/ForumEscrita-Colabor-I

[15] Comentário ao processo de escrita criativa deixado na plataforma do Fórum.

[16] A partir dessa instigação trazida por Lilian Amaral, foi criada uma agenda de visitações/andarilhagens em cada um dos territórios que fizeram parte da experiência. Ver AMARAL; BARRIA MANCILLA, 2018.

[17] Como termo a/r/tography foi concebido com o signo de barra (/), de modo a representar uma certa equidade e coexistência entre as três identidades que o compõem, segundo as siglas do original em inglês – *artist/researcher/teacher*: o a/r/tógrafo é então, um artista/pesquisador/educador. A noção de *grafia* alude a "texto" de modo que, ao estabelecer uma conexão entre arte e texto, alinha as artes junto da narrativa como uma iniciativa conjunta. Ver DIAS; IRWIN, 2013. Ver também: http://artisticintellect.com/2013/08/05/artography-as-methodology/

[18] Ver http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/09/Lilian%20Amaral.pdf

[19] AMARAL, notas ao Fórum de escrita co-elabor-ativa.

[20] BARRIA MANCILLA, 2017.

[21] O vídeo curta documentário *Rotas da Memória, entrePontos Cariocas* encontra-se disponível em https://vimeo.com/253543367.

Referências

AMARAL, Lilian. *Cartografias artísticas e territórios poéticos* [recurso eletrônico]. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2015. Disponível em http://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2017/01/Cartografias-Art%C3%ADsticas-e-Territ%C3%B3rios-Po%C3%A9ticos.pdf. Acessado pela última vez em 20/12/2017.

AMARAL, Lilian. *R.U.A. Geopoética de los sentidos*. Comunicação virtual em II Congreso Internacional de Investigación em Artes Visuales ANIAV, 2015a. http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1053. Acessado em 22/12/2017.

AMARAL, Lilian; BARRIA MANCILLA, Claudio. *Rotas da Memória: EntrePontos cariocas* [recurso eletrônico], IAT, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em http://institutotear.org.br/e-book_rotas_da_memoria/.

AMARAL, Lilian; BARRIA MANCILLA, Claudio. *Narrativas da Memória: A Cidade como Museu: Conectividade, práticas artísticas e museologia social contemporânea.* In ROCHA, Cleomar (Org.). Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas. Goiânia: Media Lab / UFG, 2018a.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARRIA MANCILLA, Claudio. Rotas da Memória entrePontos cariocas, um museu difuso na poética do Sul. In AMARAL, Lilian;

MENDES TOJO, Joselaine. *Rede de Redes – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil* [recurso eletrônico]. São Paulo: ACAMPortinari, 2018. Disponível em https://www.sisemsp .org.br/redederedes.

BARRIA MANCILLA, Claudio. Memória, imaginário descolonial e aura da arte e da cultura popular na nossa América. In CARMO CRUZ, Valter do (Org.). *Geografia e Giro descolonial*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 345-367.

BARRIA MANCILLA, Claudio. *Pela poética de uma pedagogia do Sul, diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial* ... Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

DIAS Belidson, IRWIN Rita L. (Org.). *Pesquisa educacional baseada em arte, A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter*. Estéticas decoloniales* [recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência, o futuro do pensamento.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Temas de Nuestra América.* Lima: Biblioteca Amauta, 1990.

MARIÁTEGUI, José Carlos.*El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 1990a.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. *Dos meios às mediações, comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. *Oficio de cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento, Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. In transversal 01/12: unsettling knowledges. Viena: EIPCP – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2011. Disponível em http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es. Acessado em 20/01/2018.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, v. 4, n. 4, 2010. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231040.pdf

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da 'ciência': colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica. In SANTOS, Boaventura de Sousa (Ed.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as 'ciências'*

revistado. Lisboa: Edições Afrontamento, 2003, p. 631-671.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World Systems Research,* v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento. In MIGNOLO, Walter (Comp.*)*. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento - el eurocentrismo y la…* Buenos Aires: Ed. Del Signo*,* 2001.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel*.* Americanity as a Concept or the Americas in the Modern World System*. International Journal of Social Sciences,* Paris (UNESCO), n. 134, 1992.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In *Uma leitura dos trópicos.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2010.0

SANTOS, Milton. O lugar: encontrando o Futuro. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, UFBA, v. 4, n. 1, p. 6-39, 1996. Disponível em https://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3113. Acessado pela última vez em 20/12/2017.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, espaço e emoção.* São Paulo: Hucitec, 1997.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES RIBEIRO, Ana Clara. Outros territórios, outros mapas.*OSAL: Observatorio Social de América Latina,* Buenos Aires (CLACSO), v. 6, n. 16, jun. 2005.

Como desarmar o opressor? Reciclagem das emoções para ações estratégicas

How to Disarm the Oppressor? Emotions Recycling for Strategic Actions

¿Cómo desarmar al opresor? Reciclaje de emociones para acciones estratégicas

Lívia Moura *
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38544

RESUMO: O presente artigo trata de ações artístico-pedagógicas como estratégias de transformação social. Propondo que a luta contra um opressor externo pode ser travada a partir de nossos mecanismos internos de autossabotagem, a "reciclagem das emoções" é o fio condutor desses processos, nos quais as emoções (agradáveis ou não) são utilizadas como matéria prima para essas transformações. A elaboração da própria energia vital em rituais (não religiosos) baseados em gestos banais, processos coletivos e coautorais se tornam um veículo para criar novas paisagens internas e externas. Serão utilizados como exemplo de "reciclagem das emoções" atividades pedagógicas e ações do coletivo VAV (Vendo Ações Virtuosas), baseadas em uma metodologia indicada pelas luzes do "semáforo das emoções".

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; pedagogia; reciclagem das emoções; energia vital

* Lívia Moura é bacharel em Artes Plásticas (UERJ) e mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). E-mail: liviabmoura@gmail.com.

ABSTRACT: This article deals with artistic-pedagogical actions as strategies of social transformation. Proposing that the fight against an external oppressor can be waged from the fight against our internal mechanisms of self-sabotage. The "recycling of emotions" is the guiding thread of these processes, where emotions (pleasant or not) are used as raw material for these transformations. The elaboration of one's own vital energy in non-religious rituals based on banal gestures, collective and co-authorial processes, become a vehicle for creating new inner and outer landscapes. It will be used as an example of "recycling of the emotions" pedagogical activities and actions of the collective VAV (Seeing or Selling Virtuous Actions) based on a methodology indicated by the "traffic lights of the emotions".

KEYWORDS: contemporary art; pedagogy; recycling of emotions; vital energy

RESUMEN: El presente artículo trata de acciones artístico-pedagógicas como estrategias de transformación social. Proponiendo que la lucha contra un opresor externo puede ser librada a partir de los nuestros mecanismos internos de autosabotaje. El "reciclaje de las emociones" es el hilo conductor de estos procesos, donde las emociones (agradables o no) se utilizan como materia prima para esas transformaciones. La elaboración de la propia energía vital en rituales (no religiosos) basados en gestos banales, procesos colectivos y coautorales, se convierten en un vehículo para crear nuevos paisajes internos y externos. Se utilizarán como ejemplo de reciclaje de las emociones actividades pedagógicas y acciones del colectivo VAV (Vendo Acciones Virtuosas) basadas en una metodología indicada por las luces del "semáforo de las emociones".

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo; pedagogía; reciclaje de las emociones; energía vital

Citação recomendada:

MOURA, Lívia. Como desarmar o opressor? Reciclagem das emoções para ações estratégicas. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 109-132, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38544]

Como desarmar o opressor? Reciclagem das emoções para ações estratégicas

Atos êxtimos

rasgar / soprar / estourar / queimar / lavar / embaralhar / desfilar / desatar nós / enlamear / modelar / quebrar / banhar / costurar / cozinhar / enterrar / desenterrar / plantar / desenhar / arrastar.

Quem é o opressor? Onde ele se encontra? Será que somos nós que o alimentamos? Será que ele tem pernas e braços dentro de nós? Como a luta contra um opressor externo pode ser travada a partir dos nossos mecanismos de autossabotagem? Como a arte e a educação podem ser o veículo para

Fig. 1 – Bruna Abreu performando o *Oráculo da Lilite* no Triciclo Imantado da VAV como *Portal da Lilite*, Baile de carnaval *Saronque*, 2019.

desarmar opressores? Será que o que acontece do lado de fora pode ser um espelho do precisamos trabalhar por dentro?

Semáforo das emoções:

Foi por conta dessas e tantas outras perguntas que comecei a desenvolver práticas que chamo de "reciclagem das emoções", como uma espécie de "ritual de iniciação humana" ressaltando a necessidade de reciclar nossas emoções para que elas se tornem matéria fértil para a regulação das nossas relações intra e interpessoais. Esses rituais consistem em dinâmicas com grupos para colocar em movimento nossa energia vital. São atos poéticos despidos de religiosidade, baseados em gestos mais ou menos cotidianos nos quais uma determinada intenção é colocada. Nossos sentimentos atuam nesse processo como um alarme para nos indicar o caminho a ser traçado e cada indivíduo é o responsável por encontrar suas próprias estratégias de ação e de reação.

Observando que nós, adultos, temos muita dificuldade em lidar com nossas emoções, decidi que seria importante desenvolver esses rituais de iniciação humana também com criança[1]. Em 2012 realizei meu primeiro laboratório na área de competências socioemocionais em uma escola pública do sul da Itália com alunos de 9 a 12 anos. Utilizo a sala de aula como um espaço de acontecimentos onde "ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediados pelo mundo". (FREIRE, 1981, p. 79). As aulas se tornaram uma escultura social e afetiva, na qual o exercício de me comunicar com as crianças me permitia aprender com elas e com a criança que habita em mim.

Após alguns anos de experimentações, criei um "semáforo das emoções" ou "semáforo da energia vital"[2], que se tornou a base pedagógica para o material didático "Raiz do Afeto", voltado para alunos do ensino fundamental I (BARROSO, 2018)[3]. A confecção desse material, todo baseado em rituais e atividades artísticas, me levou a organizar e a elaborar uma metodologia prática para processos que foram retroalimentando minhas ações com grupos sociais diversos.

O semáforo das emoções serve para nos lembrar que os sentimentos estão em trânsito e são apenas hóspedes. Passam as nuvens, as tempestades e os raios, mas por trás existe sempre um céu azul com um sol a brilhar[4]. Parto do princípio de que existe

saúde dentro de todos nós e que cada um tem o seu próprio modo de se autorregular. Uma das principais funções desse semáforo é ressaltar que existe uma diferença entre emoção e comportamento; todos os sentimentos são aceitáveis, mas nem todas as condutas são aceitáveis. Não somos obrigados a nos identificar e a seguir impulsos violentos. Mas reprimir o impulso não faz com que ele desapareça. Portanto, o semáforo nos convida a direcionar essa energia para algo propositivo. E ninguém, além de nós mesmos, é o responsável por essa alquimia.

Para utilizar o semáforo, em primeiro lugar é necessário reconhecer nossos sentimentos com sinceridade e sem julgamentos. Dessa forma, a luz vermelha do semáforo acende. Para que a luz amarela acenda, proponho atividades para ajudar na reciclagem das emoções, oferecendo instrumentos e rituais para relaxar, extravasar e elaborar as emoções. Além de promover atividades para que os participantes encontrem suas próprias estratégias para isso. Nesse processo, o professor ou o artista, como Lygia Clark visionava nos anos 1960, se tornam propositores:

> Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.
> Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.
> Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.
> Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1983)

Para acender a luz verde desenvolvemos juntos habilidades para resolver conflitos de maneira restaurativa e não violenta. Por fim, a luz violeta é um momento para refletir sobre o que foi aprendido com as emoções e oferecer os frutos dessa sabedoria para a comunidade.

Esse semáforo pode ser um instrumento para crianças, adultos, famílias, escolas, ações artísticas, movimentos sociais, círculos terapêuticos etc., no qual os participantes envolvidos reconhecem e reciclam suas emoções (luz vermelha e amarela do semáforo), mas também oferecem um resultado para um público externo, que podem ser imagens, diálogos, objetos e/ou ações (luz verde e violeta do semáforo). Vale ressaltar que em nossa,

Semáforo das emoções

Esse é o semáforo que utilizaremos para ajudar no trânsito das nossas emoções.

4º – Ecologia interna e externa:
- Aprendizado com a emoção e o conflito;
- integração com o coletivo;
- sentimento ecológico.

3º – Ação criativa:
- Resposta justa;
- comportamento adequado;
- resolução do conflito de maneira restaurativa.

2º – Reciclagem das emoções:
- Espera;
- respiração;
- diálogo interno e externo.

1º – Atenção, pare, observe:
- Observação das emoções;
- aceitação das emoções sem julgamento;
- nomeação das emoções.

52

Fig. 2 – Lívia Barroso de Moura, Semáforo das Emoções, 2019.
(Fonte: BARROSO, Lívia. *O segredo do céu azul* - Raiz do Afeto [Ensino Fundamental] Livro 2. Rio de Janeiro: Editora Raiz Educação, 2018, p. 52).

quando surge uma emoção, todas as luzes do semáforo podem acender de uma só vez, ou demorarem anos para cada luz acender.

Sublimação e reciclagem das emoções:

> Se a perda da individualidade é, de certa maneira, imposta ao homem moderno, o artista lhe oferece uma revanche e a ocasião de encontrar-se. Ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos, e que atinjam o estado singular de arte sem arte.
> (CLARK, 1983)

Sentados em silêncio, quando os pensamentos deixam de ser um fluxo ininterrupto e começam a se espaçar no tempo, podemos observar que as emoções geram pensamentos em nossa mente e vice-versa[5]. Quando sentimos medo, automaticamente nossa mente produzirá pensamentos relacionados ao que estamos sentindo; é algo mecânico. O contrário também: se acreditamos em um discurso que incita a intolerância, esse discurso em nossa mente irá gerar sentimentos de ódio. Mas não estamos fadados a girar eternamente em uma espiral de pensamentos e sentimentos que nos levam cada vez mais ao fundo do poço. Temos a possibilidade de escolher o que fazer com nossos pensamentos e sentimentos.

Os pensamentos podem ser voluntários ou involuntários. Entretanto, a emoção é involuntária, não podemos controlar sua chegada. Podemos até promover um ambiente (incluindo os pensamentos) para que certas emoções floresçam, mas mesmo assim, emoções desagradáveis irão surgir sem que tenhamos controle. Para o neurocientista Jaak Panksepp, emoções como a raiva podem ser classificadas como "emoções defensivas", pois surgem como uma reação de defesa em relação a algo que nos atingiu. (PANKSEEP, 2004) Emoção vem do latim *emovere – e* de energia e *movere* de movimento –, ou seja, emoção é "energia em movimento". Sendo assim, as emoções podem ser vistas como um modo de impulsionar o sujeito a agir, a se defender, a fugir, a dançar, a se expandir, a contrair, a acariciar etc. As emoções não são "boas" ou "ruins", "negativas" ou "positivas"; agradáveis ou não, elas devem ser vistas como um impulso para nos colocar no movimento necessário.

Para a medicina tradicional chinesa (MTC), raiva e criatividade são dois lados de uma mesma moeda. A raiva é representada pelo símbolo da madeira, relacionada com o fígado que tem um movimento de expansão. É também a partir desse movimento agressivo que surgiria a criatividade. Pensando dessa forma, a raiva gerada por alguma injustiça pode ser o motor para criarmos uma nova realidade em torno de nós. Já a tristeza, por exemplo, estaria relacionada ao pulmão, que tem um movimento de contração, de introspecção e, portanto, propício também ao desenvolvimento da sabedoria (MACIOCIA, 2007).

Do ponto de vista da MTC, existe um processo de autorregulação dos sentimentos no qual o medo excessivo, por exemplo, seria aplacado pelo intelecto, elemento terra – ligado ao estômago, ao pâncreas e ao baço – e que está associado também à organização. Ou seja, quando o medo se torna irracional ou excessivo é importante organizar o caos e, através do intelecto, voltar à terra e à razão. Já a raiva (expansão) excessiva só seria aplacada pela tristeza (contração). Se alguém está furioso, quebrando tudo, pode ser interrompido se alguém lhe avisar, por exemplo, que sua mãe morreu. (MACIOCIA, 2007)

Suely Rolnik afirma que a criação e o pensamento são impulsionados pelo desassossego da crise. Segundo a autora, o exercício lúdico, característico não só da produção do artista, mas de todos os que visionam novas possibilidades, é fundamental para a criação de outros mundos:

> Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos *possíveis* que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem. [...] É de dentro deste novo cenário que emergem as perguntas que se colocam para todos aqueles que pensam/criam – especialmente, os artistas – no afã de traçar uma cartografia do presente, de modo a identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos. (ROLNIK, 2006)

Em momentos de crise aguda e "asfixia do processo vital" podemos abraçar a seguinte pergunta levantada pela autora: "Como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da

reconfiguração dos contornos do mundo". (ROLNIK, 2006)

Como podemos observar, dependendo da maneira como afrontamos as crises e as emoções, elas podem gerar violência ou podem servir ao nosso crescimento pessoal e coletivo. A pergunta que se faz de acordo com a luz violeta do semáforo é: "o que esse sentimento ou conflito veio me ensinar e como posso oferecer essa sabedoria?". Trata-se de não asfixiar nosso processo vital e aprender a fazer uma compostagem das nossas emoções. Toda a bosta que recebemos (e sentimos dentro de nós) pode ser transformada em adubo fértil para uma nova vegetação emergir. Dessa forma, os conflitos não são vistos como problemas, mas como uma oportunidade para usar nossa potência criativa.

Mas não existe uma resposta ou um método pré-fabricado para lidar com asfixias e conflitos internos ou externos. O processo de reciclagem das emoções é algo que fazemos de maneira intuitiva e autodidata; cada indivíduo, em cada contexto, é o responsável pela ativação e autorregulação da energia vital. Certos instrumentos, discussões, trocas de experiências e práticas coletivas são fundamentais para aprofundar, potencializar e até mesmo viabilizar esses processos, utilizando o "poder regenerativo do fazer coletivo" (PLASTICA, 2015) para emancipar as subjetividades e os movimentos sociais. O indivíduo não está separado de seu contexto e só iremos nos libertar das nossas amarras internas e externas se o fizermos coletivamente.

Até porque, o opressor externo tem seus súditos dentro de nós. Eles se tornaram íntimos porque penetraram sorrateiramente em nosso inconsciente coletivo. São os famosos autossabotadores, aquela voz que escutamos em nossa mente que diz: "você não é capaz", "nada vai dar certo", "a guerra e o sofrimento são a condição humana inevitável" etc. Para a psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, ele é representado pelo personagem Barba-azul ou "predador natural da psique" que, embora possa se apresentar simbolicamente de modo diferente nas psiques masculinas e femininas, é o inimigo ancestral e contemporâneo de ambos os sexos:

> A história do Barba-azul fala desse carcereiro, o homem sinistro que habita a psique de todas as mulheres, o predador inato. [...] Para conter o pre-

> dador natural da psique, é necessário que as mulheres permaneçam de posse de todos os seus poderes instintivos. Alguns deles são o insight, a intuição, a resistência, a tenacidade no amor, a percepção aguçada, o alcance da sua visão, a audição apurada, os cantos sobre os mortos, a cura intuitiva e o cuidado com seu próprio fogo criativo. (ESTÉS, 1994, p. 63)

A maldade dos predadores pode se expandir, mas é limitada; em algum momento, algo irá impedir sua atuação, ou ela irá esgotar as reservas ou se autoesgotar. Já o amor pode se expandir e se ampliar infinitamente. O amor é a energia mais poderosa que existe e é justamente por isso que ele provoca tanto medo. O medo é a arma mais poderosa do opressor, pois nos faz vítimas voluntárias.

As dinâmicas baseadas na lógica da opressão se alimentam dos nossos monstros internos para sobreviver. São devoradoras famintas esperando que desçamos à sua condição para dialogar de igual para igual. A competição e a síndrome do predador permeiam todas as áreas sociais, desde a escola, o trabalho, a religião e até mesmo os momentos de lazer.

O amor é a salvação, mas, por ser tão óbvio e simples, faz com que nos empenhemos em construir inúmeros labirintos para obtê-lo. Como peixes nadando e se perguntando "onde fica o mar?" Mesmo não tendo consciência, todos nós, até nos atos mais tiranos, estamos buscando o amor em tudo o que fazemos. Substitua as palavras em *itálico* abaixo por "amor" para entender onde ele tem frequentemente se escondido:

- Acumular *dinheiro, poder e terras*
- Obter *likes* e *followers*
- Consumir *objetos*
- Excluir e oprimir os outros para que não falte *nada para mim*

Nosso corpo é um parque de diversões, um parque de diver(sasemo)ções. As paixões, os trens fantasmas e as montanhas russas que experimentamos podem ser tanto uma benção quanto uma maldição. Portanto, uso a metodologia do semáforo das emoções em minha vida pessoal, mas também nas ações desenvolvidas pela VAV (Vendo Ações Virtuosas). Criei a VAV em 2013 para ser um coletivo de arte que atue como uma plataforma de processos cocriativos. Ela é um guarda-chuva de projetos que partem de um ponto de vista feminista e incluem

Fig. 3 – Alunos da Escola Estadual de Vietri Sul Mare
(imagem de arquivo de Lívia Moura do *Laboratório de Reciclagem das Emoções*, *semáforo vermelho*, Itália, 2012).

processos pedagógicos, intervenções urbanas, rituais, publicações e atuações em instituições de arte. O Triciclo Imantado é nossa instituição de arte, um centro magnético de ações e irradiações que se transforma de acordo com as vontades coletivas. Promo-Vemos e Vendemos ações virtuosas na bolsa de valores éticos para o desenvolvimento sustentável da economia da energia vital.[6]

O princípio de minhas proposições pedagógicas com crianças e das ações da VAV com diferentes grupos sociais é o mesmo: o medo, a raiva, a dor, a inadequação, as cicatrizes e a inquietude se tornam a força para movimentos de emancipação, nos quais se cria um paralelo entre o que acontece por fora e o que acontece por dentro. A reciclagem das emoções nesse contexto é um processo sublimatório. Nele, o sujeito se "desterritorializa" (ROLNIK, 2000), formando um campo de batalhas íntimas ou, mais precisamente, essa intercessão entre íntimo e exterior que Lacan chama de "êxtimo". (RIVERA, 2013)

No Manifesto Antropofágico, Andrade dialoga com Freud e, especificamente, sobre o conceito de sublimação, no seguinte trecho:

> [...] Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. [...] Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. (ANDRADE, 1928)

Em contraposição à sublimação freudiana (na qual se desvia a pulsão libidinal para algo culturalmente produtivo), na antropofagia do instinto carnal se criariam novas conexões afetivas com o outro: a amizade, o amor e a ciência. Se desviando e transferindo-se, a sublimação aqui se daria nesse espírito que "recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo". (ANDRADE, 1928) Neste ponto de vista, a antropofagia brasileira é vista como um exemplo poderoso de devir pela sublimação como um processo coletivo. Em um processo de transmutação da bosta ao adubo, onde "o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor. O grande poder transformador". (VELOSO, 1993)

Rituais de Iniciação Humana:

> Ritual para o fim do milênio, quando surfar na desterritorialização tornou-se indispensável para constituir um abrigo na nova paisagem em que vivemos, com suas velozes mutações tecnológicas e sua globalização, que expõem o corpo vibrátil a toda espécie de outro, e tudo mistura na subjetividade de cada habitante do planeta. (ROLNIK, 2000)

Desde Hélio Oiticica e Lygia Clark, várias gerações de artistas investem em uma virada das práticas artísticas para horizontes de conectividade, colaboração e convivência humana. HO, através do seu interesse nas práticas relacionais, também defendia que os sentidos dariam bases para novas transformações humanas. A partir da experiência neoconcreta e seu Programa Parangolé-Ambiental, HO investiu crescentemente na fragmentação e no fim do objeto, assumindo os sentidos como bases para novas transformações humanas. Da mesma forma, Lygia Clark rompe com a ortodoxia do objeto da arte concreta, a começar pela linha orgânica, na construção do *self* e estruturas relacionais.

Seguindo essa inflexão, a VAV parte para proposições artísticas que ativam camadas de consciências – centradas no corpo, vozes e vibrações – que compõem um "individuum"; quando se reconhece não mais separado do entorno. Nesta abordagem, se configura uma visão do indivíduo como um campo no qual são travadas inúmeras batalhas emocionais e psicossociais, que se ampliam infinitamente como rendas de sensibilidades expandidas transtemporais, universais, planetárias e cósmicas.

Os três eixos principais de atuação da VAV são: 1. economia da energia vital, 2. alfabetização emocional e 3. resgates e reinvenções do imaginário na descolonização do patriarcado. Eles estão interligados por uma virada no sentido da arte em promover plataformas de vivências pela regeneração das relações de parceria e cooperação, em contraposição às relações capitalistas patriarcais de dominação e de opressão que regem o mundo atual. Partimos do princípio de que conflitos surgem de sentimentos/pensamentos mal direcionados, nos tornando reféns do nosso próprio veneno, conduzindo ao desequilíbrio e ao bloqueio da energia vital, e que, portanto, as primeiras batalhas contra um sistema opressor são travadas dentro de nós mesmos.

Fig. 4 – Vendo Ações Virtuosas*, Seu poder pessoal reside nos seus medos mais profundos,* 2019. Último ritual do "Portal da Lilite", queima coletiva da land art, bambú, tecidos e crânios de javali, 30 m, Rio Grande do Norte.

Tanto HO quanto LC traziam para seus trabalhos e reflexões as inquietações existenciais que ecoavam batalhas íntimas e mudanças nos modos de criação e percepção de afetos. Partindo desse mesmo interesse no desenvolvimento de uma consciência individual expandida, urge a vontade de me aprofundar em estudos e práticas artísticas que investem na interconectividade através de processos de "Alfabetização Emocional"[7]. Essas ações estão, portanto, ligadas direta ou indiretamente ao que Espinosa chamaria de uma ética dos afetos (ESPINOSA, 1980). Como desdobras para uma pesquisa ampliada das práticas artísticas, são tecidas coletivamente germinações por mútuas afecções e afetos, oferecendo espaços de encontros e modos de ser e estar juntos mais plenos e conectados, como corpos de múltiplos corpos que compõem o planeta. Remetendo a Espinosa:

> O corpo humano é composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa), cada um dos quais é também muito composto. [...]
> O corpo tem necessidade, para sua conservação, de muitos outros corpos, pelos quais é como que continuamente regenerado. (ESPINOSA, 1992, p. 219)

As proposições da VAV são pautadas pela experiência e intuição, de acordo com o ambiente e o interesse de múltiplos corpos, defendendo o que Espinosa chamaria de uma ciência intuitiva de afetos, nas relações com o ambiente, promovendo encontros alegres que gerem o despertar de vontades e potência de agir (ESPINOSA, 1980).[8]

Suely Rolnik escreve sobre a importância do "corpo vibrátil" na obra de Lygia Clark, em um percurso que vai do objeto ao sujeito, no qual a obra de LC passaria a atuar em um campo invisível, "na pura sensação das emanações dos corpos dos parceiros de experiência, captadas pelo corpo vibrátil de cada um" (ROLNIK, 2000), radicalizando a participação do espectador ao propor rituais coletivos que culminariam em sua última fase, mais intimista: a "Estruturação do self". Segundo Rolnik:

> Lygia insiste que suas obras propõem um "rito sem mito". Com efeito, não é um mito transferente, exterior ao homem, o que será registrado, mas a potência de criação permanente do sentido de si e do mundo, que todo homem, enquanto ser vivo, possui virtualmente: é essa potência que será reativada. (ROLNIK, 2000)

Nesses processos artísticos nos quais se promove a "potência de criação do sentido de si e do mundo", pode se produzir um rasgo no momento presente e um afloramento da consciência de que "não estamos na paisagem: somos a paisagem". (DELEU-ZE; GUATTARI, 1992) Essa experiência não seria a revelação de um objeto exterior a nós, mas um abrir-se do sujeito a si mesmo em seu estado constitutivo de "Eu-fora". Nas palavras de Cézanne, essa descentralização é descrita como "o homem ausente, mas inteiro na paisagem. [...] Há um minuto do mundo que passa", não nos conservaremos sem "nos transformarmos nele". (CÉZANNE apud DELEUZE; GUATTARI, 1992)

O que busco nos rituais de iniciação humana da VAV é justamente que possamos desenvolver a consciência e a capacidade de se reciclar reciclando a paisagem e vice-versa ao percebermos que o que acontece no mundo é um espelho do que precisamos trabalhar dentro de nós. Se vemos catástrofes e fascistas no poder é porque estamos sendo convocados a olhar para os nossos desastres e tiranos internos. Lygia Clark. quando afirma "Eu sou o outro" (CLARK, 2006) no seu texto *A supressão do objeto*, descreve, de certa forma, essa transmissão enigmática entre sujeito e paisagem:

> O engolir o espaço exterior para abrindo os pulmões num grito, espaço esse identificado por mim com o que chamei há anos de "vazio pleno", em que a poética ainda era transparente. Religamento do espaço metafísico com o imanente. Já nada invento só as invenções nascem [...] numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade. (CLARK, 2006)

Esses rituais que proponho são próximos também aos atos psicomágicos que Alejandro Jodorowski receita para os seus pacientes (JODOROWSKI, 2009). Jodorowski afirma que não faz diferença para nosso corpo se estamos sonhando ou se estamos acordados. Dentro de uma situação de terror, o corpo irá sentir medo da mesma maneira, seja em um sonho ou em uma situação real. Portanto, para conversar com o inconsciente precisamos usar a mesma linguagem dele, criando atos poéticos e oníricos que possam resolver equações profundas de nossa vida.

Esse estado também dialoga com princípios zen budistas, nos quais se afirma que ges-

tos cotidianos podem ter o poder (simbólico e concreto) de plasmar a paisagem externa e interna ao mesmo tempo, em uma aposta de que a imersão no momento presente provocaria uma descentralização do sujeito em relação ao outro e à paisagem. Arrumar a casa com a presença plena seria em si se arrumar internamente, assim como limpar, cozinhar e assim por diante.

Após anos frequentando e morando em mosteiros zens (entre 2008 e 2012), adotei esse princípio na minha prática artística para explorar processos coautorais e coletivos com a possibilidade de que gestos cotidianos pudessem se transformar em rituais de iniciação humana, como rasgar, soprar, estourar, queimar, lavar, embaralhar, desfilar, desatar nós, enlamear, modelar, quebrar, banhar, costurar, cozinhar, enterrar, desenterrar, plantar, desenhar, arrastar.

Todos esses gestos estão presentes em alguma ação da VAV, e foram transformados em atos êxtimos, onde quebrar tem ao mesmo tempo o poder de "quebrar algo dentro de si" ou "quebrar alguma estrutura social"; cozinhar, "se cozinhar ou cozinhar alguma situação"; plantar, "plantar em si algo ou plantar algo no planeta", e assim por diante, criando dessa forma rituais de iniciação humana poéticos, isentos de religiosidade e que não irão necessariamente se repetir daquela forma, na qual um ato cotidiano se torna um ato êxtimo e psicomágico, que reverbera dentro de um sujeito expandido na paisagem.

Tanto as ações da VAV em espaços públicos quanto as atividades em salas de aula atuam como um agente aglutinador, uma escola "pública de arte"[9], onde ocorrem encontros, interações e trocas de saberes. Os participantes se tornam autores de novas paisagens internas e externas, em um ambiente que acolhe e apoia as propostas e criações coletivas se valendo da escuta, da incerteza e do experimentalismo como método, substituindo uma suposta universalidade do saber por "pluriversalidades". (MIGNOLO, 2010)[10] O exercício da criatividade e da arte não é atribuído a poucos experts e todos são convocados a serem cocriadores de nossa existência interligada. Não estamos produzindo possíveis leituras do mundo, mas criando novos mundos. Nas palavras de LC:

> O artista se dissolve no mundo. Seu espírito se funde com o coletivo, permanecendo ele mesmo. Pela

> primeira vez, ao invés de interpretar um fato existente no mundo, muda-se esse mesmo mundo por uma ação direta. (CLARK, 1983)

Para Amit Goswami, a tecnologia da energia vital será a nova fronteira tecnológica do século XXI (GOSWAMI, 2015). Ele está se referindo, em seu livro intitulado *Economia da consciência*, às "tecnologias sutis" que precisaríamos desenvolver como ser humano para manter viva a energia vital pessoal e planetária, dentre elas o autoconhecimento, a intuição, a criatividade, a expansão da consciência e a elaboração das emoções. Precisaríamos desenvolver essas tecnologias desde pequenos para que os mecanismos de manipulação não nos mantenham aprisionados.

Aprender a reciclar e sublimar as emoções pode ser um importante ponto de partida para lidar contra a tirania, qualquer que seja. Como um alquimista da própria energia vital, o sujeito criativo transformaria as crises no motor para as transformações necessárias. Estimular a todos a criar seus próprios rituais experimentais de reciclagem das emoções se impõe, portanto, como uma proposta artístico-pedagógica da VAV, construindo uma ponte entre as transformações sociais com uma revolução interna e subjetiva, na qual sujeito e paisagem se misturam e temos em nossas mãos a escolha de utilizar os sentimentos (agradáveis ou não) como o motor para participar de uma transição planetária. Expandindo essa consciência da paisagem para uma consciência cósmica, convocamos seres de todas as dimensões e de todas as crenças para ajudar nesse processo de transição. Contamos também com a ajuda do leitor deste artigo, para que possa criar seus próprios rituais de reciclagem das emoções individuais e coletivos.

Portanto, segue uma proposta para de um exercício experimental de um ritual de iniciação humana, um ato psicomágico[11] de reciclagem emocional. Ele pode ser feito com sua família ou em seu trabalho, para si ou como um ato emergencial para o planeta, tendo como base as etapas do semáforo das emoções[12]:

a) Pegue o jornal e leia as piores notícias em voz alta (luz vermelha).
b) Desenhe ou escreva sobre um papel os seus maiores monstros, medos, raivas, frustrações e inquietações (luz vermelha).

c) Faça a respiração de um "guerreiro" com os pés bem plantados no chão dando socos no ar e gritando "rá!" a cada soco. Deixe que o som saia do abdômen e faça quantas respirações achar necessário. Isso poderá te dar coragem para enfrentar os monstros (luz amarela).

d) Agora rasgue com vontade o desenho até virar picadinho. Se quiser, você pode gritar enquanto rasga. Mas se a sua raiva for do tipo "fria", você pode também usar um triturador e colocar em silêncio os jornais e papéis desenhados para serem devidamente triturados (luz amarela).

e) Jogue tudo no liquidificador com um pouco de água e cola. Se quiser dê uivos, gritos ou xingue à vontade dentro do liquidificador. Você terá, dessa forma, uma boa massa para fazer papel machê (luz amarela).

f) Faça uma meditação ou relaxamento (luz amarela).

g) Modele na massa o que você quer que seus monstros se transformem. O importante não é tanto o resultado final da "escultura", mas a intenção que você coloca nela (luz verde).

h) Acrescente algumas sementes à massa de papel *machê* e deixe-as brotar em um jardim intitulado "Cidade das Emoções Recicladas" (luz violeta).

Tecnólogos da energia vital[13], uni-vos!

Fig. 5 – Vendo Ações Virtuosas, *Reciclagem das Emoções*, Lívia Moura, professoras e funcionárias da Escola Municipal Thaumaturgo de Azevedo, Rio de Janeiro, 2019.

Notas

[1] Desde 2008 investigo sobre o funcionamento da mente e das emoções através de práticas holísticas, sobretudo as práticas e os estudos zen budistas. Muito dos projetos que faço até hoje é fruto dessas investigações, que partem inicialmente de um interesse pessoal e não profissional.

[2] O semáforo das emoções (presente na ilustração a seguir) foi baseado num semáforo descrito no livro *Como lidar com as emoções destrutivas*. (GOLEMANN, LAMA, 2003) Originalmente, ele tinha as 3 cores normais de um semáforo de trânsito. Mas, conversando com um amigo artista, Bernardo Ramalho, decidi inverter a ordem das cores do semáforo. E reelaborei o conceito dele para que as etapas coincidissem com as cores dos chacras, acrescentando também a cor violeta.

[3] Este material está sendo pilotado no ano de 2019 por 1.014 crianças entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre, um processo que também inclui a formação dos professores que utilizam o material. Por questões logísticas, em tempos de fortes polarizações, decidi assumir o nome Lívia Barroso para as ações pedagógicas e Lívia Moura para as ações no campo artístico. No desejo de que em algum momento essas divisões não sejam mais necessárias e possamos ver as práticas artísticas e pedagógicas realmente integradas, sem preconceitos de ambas as partes.

[4] Essa metáfora faz parte de ensinamentos zen budistas e se tornou um paradigma de todo o percurso proposto pelo material didático. E se tornou uma música chamada "Segredo do céu azul", composição feita pela minha mãe Rosa Barroso (é possível ouvir a música no app spotify).

[5] Esse trecho descreve experiências provadas durante a prática do zazen, a meditação sentada no zen budismo.

[6] Para conhecer um pouco das nossas ações acesse o nosso instagram: @vendoacoesvirtuosas.

[7] Alfabetização Emocional foi um termo que encontrei também no livro Como lidar com as emoções destrutivas (GOLEMAN e LAMA, 2003). Achei esse termo curioso pois parecia conter em si uma ironia, uma promessa de algo intangível, inacabável e subjetivo. Ao mesmo tempo a palavra "alfabetização", assim como "reciclagem", são muito conhecidas e adoradas no campo pedagógico, servindo como ótimas iscas para operar desvios necessários.

[8] Essas conceituações éticas de Espinosa também estão presentes nas viradas de Lygia Clark - como os objetos relacionais, as arquiteturas orgânicas, a Cabeça Coletiva e tantos outros- que se dedica ao final de sua vida a uma prática experimental terapêutica.

[9] Termo utilizado por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan do Instituto Mesa (www.institutomesa.org).

[10] "Pluriversalidades" é um termo utilizado por Walter Mignolo para indicar as diversas possibilidades de fontes de conhecimento, que se opõem a uma suposta universalidade eurocêntrica e etnocêntrica do conhecimento (MIGNOLO, 2010).

[11] Esse não pode ser considerado exatamente um ato psicomágico nos termos de Jodorowski, pois esses originalmente eram únicos e intransferíveis.

[12] Esse é um exemplo de um ritual da VAV desenvolvido no Ping festival (RJ, 2017) com cerca de 200 pessoas e em encontros de formação de professores. Ele está presente também no material didático "Raiz do Afeto" para que os alunos façam em sala de aula. E já foi praticado algumas vezes aqui em casa com os meus filhos, em momentos de crises de medo.

[13] "Tecnólogos da energia vital" é um termo criado por Amit Goswami e está presente no seu livro intitulado *Economia da consciência*. (GOSWAMI, 2015)

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, maio de 1928.

BARROSO, Lívia. *O segredo do céu azul* - Raiz do Afeto (Ensino Fundamental) Livro 2. Rio de Janeiro: Editora Raiz Educação, 2018.

CERVETTO, Renata; LOPEZ, Miguel A. (Org.). *Agite antes de usar*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

CLARK, Ligia. A supressão do objeto. In FERREIRA Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CLARK, Lygia. Cópia do *Livro-Obra*. 1964 (publicado em 1983 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em uma edição limitada de 24 exemplares).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Percepto, afecto e conceito. In *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

ESPINOZA, Baruch. *ÉTICA demostrada según el ordem geométrico*. Madrid: Ed Nacional, 1980.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*: introdução e notas Joaquim Carvalho. Lisboa: Relógio D'água. 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro; Ed. Paz e Terra, 1971.

GOLEMANN, Daniel; LAMA, Dalai. *Como lidar com as emoções destrutivas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

GOSWAMI, Amit. *Economia da consciência*. São Paulo: Aleph, 2015.

JODOROWSKI, Alejandro. *Psicomagia*. São Paulo: Devir, 2009.

KROPOTKIN, Piotr. *Ajuda mútua, um fator de evolução*. São Sebastião: Ed. Senhora, 2009.

MACIOCIA, Giovanni. *Os fundamentos da Medicina Chinesa*. Rio de Janeiro: Ed. Roca, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Colección Razón Política). Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

NANCY, Jean Luc. *Corpo, Fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

PANKSEPP, Jaak. *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

PLASTICA, Ala. Iniciativa Biorregional: A redefinição dos espaços de criação e ação. In GOGAN, Jessica; VERGARA, Luiz Guilherme (Org.). Espaços poéticos= linguagens éticas: diversas práticas na América Latina. *Revista MESA* (Ed. Azougue), n. 2, p. 56-61, abril 2015.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*, 2000. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm. Acesso em 18/08/2016.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, ano 2006. Disponível em http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt. Acesso em 20/03/2018.

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. In GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Tropicália 2* (álbum), 1993.

Interfluxos 2019 | Escola Devir Floresta Conversações: Tania Alice Feix e Luiz Guilherme Vergara

Interflows 2019 | Devir Floresta School Conversations: Tania Alice Feix and Luiz Guilherme Vergara

Interflows 2019 | Conversaciones de la escuela Devir Floresta: Tania Alice Feix y Luiz Guilherme Vergara

Tania Alice Feix *
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Guilherme Vergara
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38551

RESUMO: Esta entrevista com Tania Alice Feix, artista-pesquisadora, aborda a trajetória de sua virada do teatro para a performance de arte relacional como cura que hoje vem assumindo uma radicalidade maior como atravessamentos entre projeto artístico, social, urbano e terapêutico. Seus trabalhos também envolvem intervenções urbanas e atravessamentos poéticos coletivos, interlocuções afetivas e sociais entre vidas na escala público e privado. A conversa foi realizada no dia 8/4/2019 no NEPAA, UNIRIO, Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: performance; arte relacional; cura; atravessamentos

* Tania Alice Feix é performer e trabalha com projetos de performance que se constituem como uma interseção entre projeto social, terapêutico e budista. É professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: taniaalice@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0213-0760

ABSTRACT: This interview with Tania Alice, artist-researcher, focuses on the trajectory of her turn from theater to relational art performance as healing that today has taken on a greater radicality as intersections between artistic, social, urban and therapeutic project. His works also involve urban interventions and collective poetic crossings, affective and social interlocutions between lives on the public and private scales. The conversation was held on 4/8/2019 at NEPAA, UNIRIO, Rio de Janeiro.

KEYWORDS: performance; relational art; cure; crossings

RESUMEN: Esta entrevista con Tania Alice, artista-investigadora, se enfoca en la trayectoria de su paso del teatro al performance del arte relacional como la curación que hoy ha adquirido una mayor radicalidad como intersecciones entre proyectos artísticos, sociales, urbanos y terapéuticos. Sus obras también involucran intervenciones urbanas y cruces poéticos colectivos, interlocuciones afectivas y sociales entre vidas en las escalas pública y privada. La conversación se llevó a cabo el 8/4/2019 en NEPAA, UNIRIO, Río de Janeiro.

PALABRAS CLAVE: performance; arte relacional; cura; cruces

Citação recomendada:

FEIX, Tania Alice; VERGARA, Luiz Guilherme. Interfluxos 2019 | Escola Devir Floresta Conversações: Tania Alice Feix e Luiz Guilherme Vergara). *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 133-158, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38551]

Interfluxos 2019 | Escola Devir Floresta Conversações: Tania Alice Feix e Luiz Guilherme Vergara

Luiz Guilherve Vergara: Estamos aqui no dia 08 de abril com Tania Alice, para mais uma conversa e registro de uma experiência que nos interessa para essa rede, ou mosaico de percepções e prospecções, do que seria uma Escola Floresta para a Arte no século XXI ou, ainda, se poderíamos dizer "devir floresta" para a escola de arte. Esse tensionamento da Floresta, da metáfora da Floresta, da realidade da Floresta, como um mundo que não é tão programático, de fissuras nas *highways,* um mundo multissensorial. Então a gente está conversando e está ouvindo a flauta (que toca em outra sala aqui na UNIRIO). Esse mundo de vários acidentes sensoriais, vários acasos, vários encontros. Então, Tania Alice, gostaria que você pudesse primeiro fazer uma fala introdutória do seu percurso de inflexões. Quando você reconhece a sua primeira, a segunda etc. inflexões conceituais para a performance radicalmente relacional no sentido da revolução de afetos... O que seria esse caminhar dentro da Floresta?

Tania Alice Feix: Nossa! (risos) Boa pergunta! O caminhar dentro da Floresta... Eu acho esse tema muito, muito instigante.

Onde florescemos? Onde nos oxigenamos? Aqui estamos dentro de uma instituição que agora é nossa floresta... Ela tem um tempo outro. Quer dizer, acho que as instituições estão muito atrasadas... Não é o tempo contemplativo da floresta, é um tempo lento mesmo. A floresta precisa avançar, crescer. Porque o mundo está aqui e as instituições estão ali, e nós, artistas, professores, estudantes, no meio tentando entender como juntar essas duas instâncias. Então fico muito feliz mesmo com esse convite de pensarmos juntos, e também de ter a oportunidade de conhecer os pensamentos de outras pessoas sobre esses assuntos. Porque eu acho que a gente está realmente num momento onde as estruturas antigas, do modelo neoliberal, patriarcal, estão caindo aos pedaços; elas não estão acompanhando o movimento do mundo, as urgências do mundo que têm um ritmo outro, não é? E é uma pergunta que está muito forte para mim atualmente, uma pergunta que eu me faço a cada dia que é "onde estar como artista? Como vincular o dentro da academia com o fora?" Realmente é a pergunta que estou, nesse momento, me fazendo com muita força, digamos assim... Às vezes eu sofro de um sentimento de compressão. Estou sentindo uma compressão muito forte, institucional da época atual, que dá pouca liberdade para a gente de fato experimentar, sentir, vivenciar tudo isso que é importante na performance e nos projetos participativos, que é de trabalhar com Tempo, por exemplo. O nosso tempo está sempre comprimido, estamos sempre trabalhando sem tempo, sempre correndo, sempre atrasados, sempre com mensagens urgentes a responder... Eu acho isso um pouco contraditório... Corremos para dentro da sala de aula para fazer meditação, e aí meditamos e tal, e saímos dali e corremos de novo, pegamos o celular e surgem novas urgências... Fica difícil a meditação infiltrar o nosso cotidiano de fato, além da prática formal em sala. Eu acho que está tudo meio contraditório, sabe? A correria não está acompanhando a real demanda das almas. Um dia trabalhei com pessoas do Hospital Psiquiátrico do Rio e a meta era os pacientes criarem uma terapia ideal que os médicos iriam em seguida fazer. E um deles disse: o problema do mundo é que a cabeça anda mais rápido que o corpo e precisamos sincronizar os dois. Aí ele montou um aparelho com computadores antigos, um sincronizador, no qual os médicos dessem forma, porque as coisas não fazem mais sentido do jeito que estão no mundo que a

gente está. Só que a instituição está ainda formando para o mundo antigo, não se abriu ainda para um mundo novo. Não sei se respondi à pergunta do caminhar, mas são meus questionamentos atuais, que me faço todo dia. "Ainda faz sentido isso que estamos fazendo aqui? Como podemos mudar esse movimento?" Às vezes, tenho a impressão que vamos mudar somente uma coisinha muito pequena, enquanto o que a gente precisava mudar é... sabe... tudo. Reinventar tudo. Estamos dando conta das ondas que vêm, mas esquecemos do horizonte, que é o que faz as ondas virem, o que faz a gente olhar de cima, de longe. Não temos tempo para isso, não tem tempo de compartilhar isso com as pessoas, então ficamos na reatividade o tempo todo. Eu não acho isso saudável. A performance é uma prática de saúde, pode nos lembrar do tempo, do corpo, da potência dos afetos.

Luiz Guilherve Vergara: É interessante que você já tocou na questão do Tempo. As ondas chegam. A compressão das instituições. Mas se nós sentimos a compressão, significa que há um crescimento. Porque a compressão é um sentir de que está em expansão algo que essas paredes institucionais, essas conformações institucionais não estão podendo conter. Então sentir a compressão já é um ponto. Agora voltando, dando chão às suas inflexões, você poderia apresentar esses momentos de suas inflexões entre o instituído e a transformação em sua própria trajetória, em seus campos?

Tania Alice Feix: Pode ser interessante partirmos de uma inflexão bem concreta. Basicamente, estou vendo a arte sempre mais como uma prática de saúde. Pela transformação energética, o trabalho criativo sobre o que nos acontece, podemos promover a cura. Ano passado, com a questão das eleições, pesquisas foram feitas estimando em mais de 60% dos estudantes, dos pós-graduandos e professores que estão com a saúde mental comprometida, ou tomando remédio, ou com depressão, ansiedade, insônia, questões sérias. Aqui, na Escola de Artes, aconteceram tentativas de suicídio. Ao mesmo tempo, o psicólogo da universidade está com uma lista de espera de mais de cem pessoas em situação emergente e que precisam ser atendidas, e a universidade só tinha, na época, uma psicóloga, que agora são duas.

Você se pergunta se dá para você continuar passando os conteúdos de uma forma nor-

mal e o que se pode fazer diante de tamanha urgência. A arte é uma questão de saúde. Então resolvi, em fevereiro de 2019, junto com um grupo de alunos de graduação, mestrado e doutorado, montar um experimento que é uma Clínica Somático-Performativa. A clínica acontece todas as segundas-feiras, de 18h30 até 21h30. É um espaço aberto para os alunos, funcionários e professores da UNIRIO; a proposta é desenvolver potências de vida e alegria diante da gente pela prática performativa. São 3 horas toda semana, as pessoas podem ir, podem não ir, podem ir uma vez ou todas as vezes que a pessoa necessitar de um ambiente seguro de criação, baseado numa experiência mais somática. Trabalhamos com meditação budista, temos um cachorro, um *golden retriever*, um cão terapeuta que está com a gente toda semana. Somos uma equipe com um massoterapeuta, eu mesma sou terapeuta de Somatic Experiencing, a cura do trauma e de Access Bar e Yoga do Riso, temos um artista terapeuta de esquizo-análise, artistas que ministram Reiki. A equipe é composta de diversos artistas e terapeutas, vamos criando junto com as pessoas algo que não sabemos ainda o que é, mas cada semana emerge algo... Algo diferente.

Hoje, por exemplo, vamos trabalhar sobre a questão da autoimagem a partir de um trabalho de Fotoperformance proposta pelo Marcelo, que faz doutorado sobre performance para, com e sobre terceira idade. Nas duas últimas clínicas, trabalhamos com dispositivos performáticos de escuta empática. Na equipe, cada um inventou um dispositivo de escuta empática e levou uma ou duas pessoas para serem escutadas em situações performáticas... Em cima de árvores etc., com conchas e estetoscópios para ouvir a si mesmo, para você ouvir seu coração... Cada um criou um dispositivo. Na clínica, juntamos práticas somáticas e de criação artística. Por exemplo, trabalhamos sobre a questão da insônia, então trabalhamos com técnicas de relaxamento e criamos juntos um ASMR. A cada sessão, inventamos práticas, não temos um plano, senão que sejam práticas somáticas e artísticas que fortaleçam a conexão e a saúde: temos muitas ferramentas, trabalhamos com comunicação não-violenta, práticas somáticas e aí talvez conecte com as minhas inflexões, porque todos os últimos trabalhos que eu tenho feito eu não tenho trabalhado tanto com planejamento prévio e mais com escuta. Acho que isso é uma inflexão importante. Escutar a demanda, o

local, o espaço, as pessoas e, com base no que sinto das pessoas, vou trabalhando e criando junto com elas a partir de suas necessidades. Esse é o trabalho da plataforma Performers sem Fronteiras, que atua em zonas de trauma e conflito com projetos artísticos; uma plataforma que criei três anos atrás e que reúne diversos artistas que trabalham em zonas de conflito e trauma.

Por exemplo, essa caixinha aqui é o resultado de um projeto realizado em um prédio da periferia de Marselha, no qual moram pessoas que estão vindo de diversos lugares do mundo em crise, em guerra, que acabam indo para lá porque a moradia é mais barata. Às vezes ocupam, às vezes alugam. São pessoas que no meu primeiro projeto de dança a domicílio eu via muitos dizendo "Ai, eu não tenho motivo para rir". Como essa frase ficava voltando, eu pensei "Vamos rir sem motivo então". Então, comecei a ir de apartamento em apartamento falando "Oi, eu sou Tania Alice e eu vim aqui propor de a gente rir sem motivo, porque não tem motivo para rir, mas eu gostaria de gravar sua gargalhada. Isso é possível?" Aí eles falavam "Tá, vamos lá.". Então, criei um "jogo do riso", onde você sorteia um riso, você chama os filhos, os vizinhos, todo mundo... E a gente aplica, tiramos a carta, todo mundo ri junto, então acaba todo mundo rindo. E é aquilo, inicialmente você se força a rir "hãhãhã", mas aí acaba ficando engraçado, aí todo mundo acaba rindo, rindo de verdade. Eu queria e criei um arquivo sonoro com todos os risos do prédio. Assim, as pessoas podem fazer o download e ouvir os vizinhos rindo. E um projeto que eu imaginei a partir das pessoas e do que elas estavam vivendo. Eu já tinha trabalhado lá com um projeto de Dança em Domicílio, que era "eu vou para a sua casa e danço com você a sua dança preferida quando você acordar". As pessoas escolhiam a música que elas queriam, eu falava, não precisa saber dançar, eu também não sei dançar, é só para a gente mover o corpo. O corpo sabe o que quer, o que precisa, como se cura. Aí trabalhamos toda a parte somática também, que não é do dançar bem, mas que é mais da escuta do corpo. O projeto incluía uma festa no último dia das três semanas, uma festa em que todos os moradores do prédio se encontravam embaixo do prédio para dançar as músicas preferidas de todo mundo. A ideia era conectar. Eu acredito que a conexão entre as pessoas tem um imenso potencial de cura. Porque eu trabalho a performance de arte

relacional como cura. A arte tem essa possibilidade de transformação e de cura do outro e da gente. Não é uma coisa messiânica, ninguém está curando ninguém, estamos nos curando juntos, oferecendo possibilidades de campos de cura para o outro se curar junto com a gente. Acredito que a arte tem esse poder. Talvez essa inflexão da arte para a cura tenha sido o cerne da minha pesquisa dos últimos anos. Expandir, enraizar e voar.

Luiz Guilherve Vergara: É interessante voltar a pensar a Floresta, porque quando você fala assim, que você trabalha sem plano, mas há um fio que você traz para dentro da própria sociedade, performance de arte relacional como cura. Essa terapêutica é como se fizesse transfusão de sangue do próprio corpo. Então você pega esse seu agenciamento e devolve. Seja lá em Marselha, um prédio... Que bonita a imagem de você ter um arquivo de risos! Porque na verdade, os vizinhos não se conhecem, ou na verdade, os vizinhos só se conhecem a partir da voz alta quando estão brigando um com outro. Você reconhece a presença do vizinho pela presença de brigas. Então quando você pega isso e devolve... Eu me lembro de acompanhar a sua trajetória com a Yoga do Riso... E a outra coisa é esse momento em que você está tratando a própria universidade... Então a arte é como se fosse terapêutica da própria arte. Então, seria a Cura pela Arte e seria a Cura da Arte. Seria resgatar uma vitalidade, a necessidade vital da arte por aí.

Tania Alice Feix: A arte institucional do jeito que está, está ficando difícil. Mesmo a performance, nesse novo governo que atua de forma disciplinar, entrou em um esquema que não está me interessando muito. A performance está cerceada. As coisas estão engessadas, institucionalizadas, presas às diretivas absurdas desse desgoverno. Uns anos atrás, a gente fazia teatro, e era a galera de teatro que ia ver outras pessoas de teatro e meio que ficava por aí. Vivíamos na nossa bolha, nosso mundo... Em sua origem, a performance era um transbordamento. Os artistas saiam das galerias, dos teatros, iam para a rua, para entrar em contato com outras pessoas. Só que agora também virou uma coisa que é meio que difícil e cerceada... O mundo está cerceado pelos interesses do capital, que está criando e alimentando afetos tristes. Por isso, é mais do que necessário alimentar os afetos alegres, oferecer espaços de respiro, de alegria... Florestas.

Fig. 1 - Tania Alice Feix, *Ensine algo essencial para você em 5 minutos*, 2018.
Festival de Avignon, França
(Fonte: Arquivo pessoal de Tania Alice Feix)

Luiz Guilherme Vergara: É como se a própria instituição fosse gaiola da arte. Está tão previsível...

Tania Alice Feix: É, virou um pouco isso. Jodorowsky dizia "passarinhos criados em gaiolas acham que voar é uma doença". Estamos cercados de pessoas que acham que voar é uma doença. E aí? Se a tua prática artística é ensinar a voar e a voar junto? As pessoas reagem com violência: "Não! Não, não!" Reprimem a energia criativa feminina, reprimem sexualidades não normativas, discriminam, cerceiam a liberdade, porque elas mesmas não vivenciam seus espaços de liberdade. É possível, eu acho que é possível ser livre dentro da instituição, criando uma rede de resistência e de apoio. E em relação ao mundo, temos que estar saindo, voltando para esse outro mundo, com interesses tão distintos do nosso... Mas eu acho que realmente precisamos de uma Outra Escola... Um lugar mais integrativo... Que integre práticas de saúde, prática social e prática artística.

Luiz Guilherme Vergara: E dentro desse seu próprio trânsito, como você chega a arte relacional? Por que a arte relacional, conceituada por Nicolas Bourriaud, aborda um universo de práticas artísticas que já estavam presentes antes mesmo do final dos anos 90. Como se dá a sua inflexão para a performance relacional? Como uma apropriação que vai além, porque o que você faz de estética relacional pode ser reconhecido como ética relacional.

Tania Alice Feix: É... Começamos lá atrás com os Heróis, não é? Os Heróis do Cotidiano era um coletivo de alunos e professores que se vestiam de super-heróis e iam para a rua fazer ações. Ficamos uns anos trabalhando nisso e as pessoas falavam muito para a gente: "Isso não é arte!". Na época, o livro do Bourriaud não existia ainda. E eu nunca me importei. Nunca achei que fosse melhor fazer "arte" do que qualquer prática de expressão que faça sentido. A pessoa fala assim "isso não é arte." Eu falo: "Tá bom! Não é arte, então é outra coisa, venha experimentar aquilo que você acha que é." Eu não vejo isso como um problema, definir o que é arte e o que não é. É um discurso que, paradoxalmente, em 1999 estava participando de um debate na França. Em 1999! A questão era "o que é arte? o que não é arte?". Que questão! Se é arte, se não é arte! Já passou esse questionamento, não? Quem diz se é arte? Começa-

mos com os Heróis do Cotidiano e depois fomos evoluindo para essa estrutura que eu idealizei há uns três anos atrás que são os Performers Sem Fronteiras. São pessoas que fazem trabalhos de arte relacional em zonas de trauma, de crise, de conflito. Minha pesquisa na universidade tem sido "como atuar em Zonas de Trauma", tipo terremoto, atentado, essas coisas e Zonas de trauma continuado – abusos, esquecimento, invisibilidade, pessoas em situação de vulnerabilidade.... E aí desenvolvi não metodologias, mas experiências, dicas para quem quer fazer isso, e um acompanhamento. Não é um grupo, é uma plataforma. Então quem estiver interessado vem e acompanhamos os projetos, aconselhamos, estamos juntos. A pessoa interessada realiza dois projetos com nosso acompanhamento e depois ela pode se tornar um Performer Sem Fronteiras. Trabalhamos também em zonas de trauma continuado. Realizamos projetos junto aos Cuidados Paliativos, em hospitais psiquiátricos, no Retiro dos Artistas, em comunidades isoladas da Amazônia, em locais de Periferias das Periferias das Periferias, eu não gosto dessa palavra, mas só para dizer que é longe de possibilidades de acesso a determinadas coisas que são organizadas de forma centralizada pelo capital. E aí, como atuar nessa existência, no meu trabalho, nesses últimos três anos? Como formar alguém que atue com arte nesses contextos? Porque temos os Médicos Sem Fronteiras, os Enfermeiros Sem Fronteiras, Fotógrafos e Palhaços Sem Fronteiras, mas não existiam os Performers Sem Fronteiras. O trabalho consiste em realizar projetos participativos, de pessoas que se juntam, que colocam energia em outra direção do que daquela gerada pelo vórtex do trauma. Criamos uma conexão com o grupo, um campo seguro. Escutamos os desejos. Transformamos aquela realidade, a arte é transformação. Quando você começa a estagnar numa coisa igual, não dá. Perdeu a alma, sabe? E precisamos de alma, de poesia, de cura, mais ainda nesses tempos atuais.

Luiz Guilherme Vergara: Essa transformação é até mais forte ainda. Que bom que você se inspirou nos Médicos Sem Fronteiras. Um dos alunos do mestrado, ele não é do mestrado, mas está assistindo aula, ele é do mestrado de Saúde Coletiva. E a Saúde Coletiva é um programa também com muitas influências espinozianas do afeto, e de uma atuação de acompanhamento coletivo. Mas o fato de ir para essas realidades se apro-

xima da formação artística... como se fosse terapeuta social, ou voltado para terapêuticas antropofágicas. Vai apontar para as fronteiras de ação dentro das fissuras onde há o abandono (social-cultural). Acrescenta-se ainda uma prática em jogo no programa espinoziano de Saúde Coletiva que é o pensar escutar, como um médico vai escutar o paciente, tem-se a escuta social de múltiplas vozes. Eu acho muito bonita essa imagem de convergência entre terapêuticas sociais e práticas artísticas relacionais. Como é que se forma esse artista conector? Escutador? Isso seria um encaminhamento propositivo para pensar uma Escola Floresta com esses atributos. Qual seria a equivalência daquela maleta de médico para esse artista da performance relacional? Como vai ser essa maleta desse artista? O que ela levaria?

Tania Alice Feix: Exatamente. É isso que eu estou querendo investigar agora. Eu quero ouvir isso do mundo, sabe? Como é que é isso? O que as pessoas que estão lá no fundo da Floresta estão pensando sobre arte? O que que eles propõem como práticas possíveis para um artista? Quero ouvir essas pessoas e ver como a gente cria com os ensinamentos dessas pessoas. Eu acho que é uma outra coisa para se pensar. Que do jeito que está, não dá mais. Ou ainda temos 20, 30 ou 40 anos mais (?). Estamos destruindo o planeta. Meu último projeto chamava "Ensine-me a fazer arte". Eu viajei através de quatro continentes para ouvir as pessoas respondendo à pergunta "O que um artista deve fazer hoje?" Convidava-as para vir assistir à realização das respostas no dia seguinte. Depois, desenvolvi um solo que junta a execução de todas as respostas que realizo, respostas da África, Europa, América Latina e Índia. O solo também fala da situação política atual. E aí, o que acontece? Apresento fora, mas aqui no Brasil, só consegui fazer uma apresentação até agora.

Luiz Guilherme Vergara: O próprio sistema está doente. A arte tem que fazer quase que uma auto-terapia ocupacional incluindo o próprio sistema de formação de artistas, assim também o sistema de circulação pública da arte, seu circuito de consumo e prática social de recepção. Todo esse circuito está doente. Então como criar linhas de fuga? Linhas de oxigenação? Linhas (orgânicas) de Florestas. Acho que isso é importante e urgente. Fala um pouco da Yoga. Essa Yoga do Riso que você faz. Comenta isso. Como isso está afetando a sua própria prática?

Fig. 2 - Tania Alice Feix, *Dans ma maison*, 2018.
Marseille, França
(Fonte: Arquivo pessoal de Tania Alice Feix)

Tania Alice Feix: Retomando um pouco o percurso... Porque essa junção das práticas e experiências somáticas, a Yoga do Riso, essas práticas que estão junto com a prática artística que eu faço, ela aconteceu graças a um pessoal dos Estados Unidos, com quem eu trabalhei no CalArts (Califórnia Institute of the Arts) quando obtive a bolsa da Fulbright. Quando trabalhei lá, eu era artista convidada e fazia um projeto na época, em volta da minha cama. Na época, eu levava minha cama para diversos espaços públicos, inclusive levei para o MAC na época das remoções, lembra? E as pessoas vinham para a cama e conversávamos sobre moradia, falávamos de diversas coisas, fazíamos vídeos. E depois a pessoa deitava na cama e via as pessoas no vídeo falando sobre as casas delas, sobre remoção, sobre onde fica a cama delas, enfim... Questões de moradia. Esse projeto levou quatro anos, fiz na fronteira dos Estados Unidos com o México, perguntando para as pessoas do México o que elas queriam dizer para as pessoas que estavam na cama nos Estados Unidos, e vice-versa, e projetei as respostas dos dois lados... Enfim, essa coisa da cama foram anos de encontro e pesquisa... Botando a cama num barco na Amazônia, indo de vilarejo em vilarejo. A cama foi um projeto longo, de anos. Quando eu estava trabalhando no CalArts, um dia eu fui propor numa comunidade afro de colocar a cama lá. E o líder falou "maravilha! vem!". E eu não sei o que aconteceu, mas quando eu cheguei para botar a cama, tinha um monte de gente esperando. Muitas pessoas! Muitas mesmo. Aí chegou o primeiro, "ah, porque eu estou tomando drogas" e me contou a vida dele, e aí vem a próxima "ah, eu estou querendo fugir de casa, não aguento mais meus pais" e tal... Comecei a mobilizar os recursos que tinha de escuta empática, Comunicação Não Violenta, essas coisas. Daí o quarto entrou e disse, "Essa coisa de terapia na cama é maravilhosa. Porque se a gente tivesse que ir para o terapeuta, a gente jamais iria. Mas assim, aqui na comunidade, a cama, ao ar livre, a gente fica muito confiante, é muito legal". Ou seja, essa coisa da arte junto com a terapia fazia sentido para as pessoas. Se fosse só uma performance em que eu estivesse na cama contando os meus problemas, não ia ter muito interesse para ninguém. E o fato de eles falarem "é isso", pensei "gente... eu preciso me instrumentalizar nisso". E aí fui fazer uma formação de três anos Experiência Somática, que é a Cura do Trauma, e isso foi muito intenso. Mudou minha prática artística totalmente.

O Projeto dos Abraços resultou dessa junção. E um projeto em que eu uso a Experiência Somática. Depois eu fui juntando outras coisas, como a Yoga do Riso, que deu esse projeto do riso, o Access Bar que eu fiz agora, que acho muito interessante. Mas a Experiência Somática é uma prática muito potente. O projeto dos abraços foi um projeto que surgiu depois do terremoto no Nepal. Como eu tenho a prática budista também, eu fiquei muito mexida com o acontecido, com uma sensação de impotência do tipo, "Caramba, o que a gente pode fazer? Tem um terremoto e a gente como artista aqui continua fazendo teatro como se nada tivesse acontecido? O que podemos fazer de fato?" E pensei, "acho que posso levar afeto, levar abraços". Será invisível e não poderá ser taxado na fronteira. Então, durante três meses eu fiquei coletando abraços longos. Eu tinha um cartaz que dizia assim "Me dê um abraço de 5, 10 ou 15 minutos, e depois eu vou levar para o destinatário". Então, a pessoa me dava um abraço, ficávamos abraçados 5, 10 ou 15 minutos, e a pessoa dizia, "eu vi uma senhora de 80 anos" ou "eu vi uma mãe com filho, que perdeu a casa", ou "eu vi um senhor de 80 anos que perdeu a casa e a esposa"... ou escolhia um destinatário: um bebê, um senhor... Fiz uma lista destes destinatários, tinha 149 pessoas. E fazia a foto de quem estava mandando o abraço. Cheguei no Nepal com essas 149 fotos e destinatários de abraços e fui procurar as pessoas. Quando achava a pessoa, eu dizia "essa pessoa aqui soube que aconteceu um terremoto, que você perdeu a sua casa, e ela está te mandando um abraço de 15 minutos. Você quer?". E aí a pessoa falava "sim", e eu dava o abraço e trabalhava a parte somática. Porque, por exemplo, quando você passa por uma experiência de terremoto, você perde a conexão com chão. Parecia que o corpo das pessoas estava flutuando. Tem uma desconfiança somática com o chão. Se você enraíza com essa questão do espelhamento, você vai trabalhando a sua conexão e você sente o corpo da pessoa fazendo assim... "uff". Soltando. Experiências, como atentados, terremotos geram estados de imobilidade com medo. É tipo um congelamento. Então você pode oferecer uma prática artística onde você tem um estado de imobilidade sem medo. No abraço, por exemplo, o corpo descongela, aí ele descongelando, ele descarrega o *stress*. É a partir daí que você pode mudar alguma coisa de fato. Depois do abraço, eu dava a foto da pessoa que tinha enviado o abraço

para o destinatário e mandava de volta a foto de quem tinha recebido com a mensagem: "olha, seu abraço chegou". Passei dois meses procurando 149 pessoas, e consegui entregar o último no aeroporto, na hora de ir embora. Entreguei todos. Foi uma experiência... Foi outro mundo... E, depois, eu fiz esse jogo da memória. Jogando, você associa quem deu o abraço e quem recebeu o abraço. (Porque tem a mesma foto aqui). E você jogando, você lembra que a conexão entre as pessoas que faz você ganhar e superar um sentimento de ansiedade e desconexão. Se você conecta pessoas, você ganha o jogo. Se você não conecta pessoas, você não ganha. A ideia é que, jogando, essa ideia fique corporal; eu conecto afetos e, conectando afetos, vou de alguma forma fazer alguma coisa. Esse é o jogo.

Luiz Guilherme Vergara: É a questão da conectividade, não é? O quanto a gente pode explorar a conectividade? Existe essa relação de conectividade na arte como uma potência de transferência. Os africanos têm isso também. Por exemplo, você faz um bonequinho e você transfere para aquele bonequinho a memória de um ente querido que se foi. Você faz um altarzinho... Esse poder de transferência afetiva, de conectividade, através de objetos ainda é muito pouco aceito entre nós, ocidentais. A sua proposta absorve, passa a ser exatamente a transferência. Então quando você faz isso, você duplica esse contato. Não apenas você ter encontrado, mas você estar transferindo a energia da pessoa para uma outra. Que duplicação! Que possibilidade é essa? lindíssimo! É um resgate de conectividade que remete a outros valores (talvez fundamentais e ancestrais) da arte. A arte concreta, que reivindicava a autonomia e objetividade da forma, também reprimiu outras potências de subjetivação, subjetividade e espiritualidade.

Tania Alice Feix: É porque é visto como cafona, você falar de espiritualidade na academia... é uma questão; você falar de natureza na academia é uma questão. Você falar de floresta na academia é uma questão para alguns. Você falar de sexualidade e nudez na academia é uma questão. São tantas questões... Você falar de bruxas na academia é uma questão... Não vi um mestrado ainda sobre bruxas. Pode ser que tenha. Mas eu ainda não vi. Cadê as bruxinhas? Aquelas que redescobrem sua força e energia criativa abafada pelo sistema patriarcal?

Fig. 3 - Tania Alice Feix, *Clínica Somatico-Performativa,* 2019.
(Fonte: Arquivo pessoal de Tania Alice Feix)

Luiz Guilherme Vergara: Sim, até porque já estamos nos aproximando de uma noção, de um entendimento do feminismo, que está avançando de tal forma, que nós todos, inclusive eu, temos que rever nosso conjunto de bibliografia e tudo mais. Porque fomos formados por uma história da arte amparada pela visão europeia e, de repente, todos esses valores estão desmoronando... E cadê o lugar da Floresta?

Tania Alice Feix: Nós aqui conversando isso, e ao mesmo tempo "o outro lá" querendo reescrever os livros de história para dizer que a ditadura não existiu e foi uma invenção da esquerda. Diante dessa macropolítica estabelecida em cima de *fake news*, tenho a impressão que a gente está naquela história do colibri, do Pierre Rabhi, que lançou todo o movimento da Sobriedade Feliz. Você ser feliz com pouco, o minimalismo... Ele conseguiu esse entendimento, que na verdade é uma grande sabedoria. E ele criou comunidades na França, que são autossustentáveis, baseadas em ecologia, como aqui tem a Terra Una, por exemplo, também temos esse tipo de comunidade aqui no Brasil. Só que lá é um movimento maior. O movimento chama Colibri, porque é aquela história do passarinho que vai levando as gotinhas d'água. Perguntaram para o passarinho: "por que você está fazendo isso?" e ele respondeu: "estou fazendo a minha parte". Eu sempre acreditei muito nisso. Só que atualmente eu tenho a impressão que é o incêndio do mundo é maior. Periga engolir o passarinho e todo resto. Ele está lá tentando, tentando, só que a coisa é tão maior, tão articulada com o sistema neoliberal... Eu não sei, essa minha visão mudou com o assassinato da Marielle. Mudou muito minha visão do humano, do mundo, de tudo. E é complexo, não é? E agora o que a gente pode fazer de fato para que se expanda a nossa bolha? Precisamos acessar outros reservatórios de forças para dar conta desse mundo atual.

Luiz Guilherme Vergara: Eu tenho tratado essa questão com o que eu chamo de microgeografia de afetos. Até por ter visto no MAC essa questão de uma expectativa monumental, aquela arquitetura. Mas o que me encantava lá era aquilo que você fez. Era o efêmero. Uma coisa como que um Do In e o próprio MAC fica como um Do In dentro da Baía de Guanabara. Então é um contraponto em relação a isso tudo. A gente está tendo uma macroexperiência, que gera uma endemia do medo. O caso, por

exemplo, do sacrifício e execução política da Marielle. Ela foi sacrificada. E hoje a todo momento, mais uma rua no mundo é chamada de Marielle. Então há um fenômeno da Marielle, que a gente ainda não se deu conta. Ela foi catapultada para a dimensão da lacuna do simbólico. Esse caso da Nova Zelândia, por exemplo, que teve aquela execução, não sei se você viu isso... A Primeira Ministra abafou para que não tornem, esses loucos que fazem essas execuções, genocídios e tudo mais, que não se tornem heróis. Porque, na verdade, há também uma cultura visual que os trata como heróis. E ela criou uma dobra para a gente não ser multiplicador da negatividade. E para mim, o negar a negatividade, é isso que você faz, é o Colibri mesmo, é o microgesto dos Heróis do Cotidiano. É daquele jovem, Marcelo Asth, fazendo aquela intervenção de performance para idosos. Trazendo alegria. Isso é uma contramão.

Tania Alice Feix: O Marcelo [Asth] está há um tempo desenvolvendo essa pesquisa, que é maravilhosa. Desenvolveu no mestrado, está terminando no doutorado, a Performance Para Com e Sobre as pessoas de mais de 60 anos. Quando Marcelo fez a prova de doutorado, algumas pessoas alegaram que aquilo não era arte. Ele acabou passando, hoje é bolsista nota 10 da Faperj e desenvolve um trabalho muito poderoso. Temos que infiltrar os espaços, criar fendas, dobras pelas quais o oxigênio e o amor possam circular.

Luiz Guilherme Vergara: Você está gerando uma escola. O Marcelo amplia suas influências, porque ele é jovem, faz contato, resgata o espírito de atividade poética para pessoas que não estavam mais contempladas pela atenção ou cuidados da sociedade ou cidadania. Há uma condenação da idade a não ser mais poética – criativa. O estado poético se restringe ao jovem. A vanguarda é jovem. E as pessoas estão cada vez mais envelhecendo mais cedo. Quando chegam aos 30, já não são mais jovens. Tem uma cobrança nessa situação. Então voltando ao colibri, o colibri é um contrafluxo. Agindo de dentro do incêndio na Floresta, como o colibri que não se assusta com o fogo. Ele vai e volta. A gente tem falado muito sobre linhas de fuga, de fazer uma costura mesmo Do In. Como a gente traz isso, para um campo de formação de (novas) escolas de arte? Porque você é um colibri dentro da faculdade (UNIRIO), não é? Mas a arte faz também um papel de colibri dentro das uni-

versidades. Porque é uma minoria que faz arte; igualmente de uma minoria para uma minoria. Estamos falando realmente de uma minoria em termos de classe social. Qual o montante de gente, de jovens que decidem fazer arte nesse país? Que modelos de devires possíveis temos de fato oferecido para "ser artista no Brasil"? É daí que podemos incluir as terapêuticas sociais da arte sobre a arte. E você está atuando nesse sentido... são pessoas que não têm problema de tratar da solidão, da espiritualidade, do envelhecimento. Se tem um tambor aqui, já se tem uma invocação.

Tania Alice Feix: É eu fico pensando na universidade, como até o vocabulário é cooptado pela dominação... Sempre que uma pessoa fala assim de disciplina e grade, como isso é militar, não é? Outro dia em uma banca de doutorado, o Charles Feitosa, filósofo e professor daqui dizendo que se a gente pegasse uma pessoa da Idade Média e transportasse ela para agora, ela iria estranhar muita coisa, a maneira de vestir, de se comportar, uma série de coisas ela ia achar curiosa, mas tem três coisas que que ela ia achar iguaizinhas: a escola, a prisão e o manicômio. Não mudou em quase nada, mais ainda agora que estamos andando pra trás. Porque são lugares fechados, onde é decidido quem entra e quem sai. Você não pode sair como você quer, você não pode fazer o que você quer. O corpo não é livre, ele é controlado por outros que sabem o que é bom para ele, em função de parâmetros de normalidade por eles estabelecidos. Conseguimos inventar um monte de coisas, conseguimos ir para outros planetas, mas não conseguimos reinventar a escola. A gente não consegue. A gente tenta, mas é difícil. Temos aquelas reuniões que duram seis horas e, no final, mudou... mudou o quê? Ficamos cinco horas e meia reforçando aquele *status quo* das coisas como elas são, porque "Meu Deus, não dá para mudar aquilo tudo de uma vez". E por que não? E você sai daquilo e mudou um pouquinho só. E o mundo está explodindo. Parece que a universidade não acompanha. Ao mesmo tempo, não tem outro lugar para as pessoas. Eu acho que dentro do mundo, a universidade ainda é um lugar muito incrível, que te dá muitas possibilidades de conexão, de encontro, de criação, de liberdade, de potência, mas há de se resistir. O otimismo, ele é um exercício diário. Ele é a revolução. Não cair nos afetos tristes e manter a amorosidade é uma prática diária. Inclusive, nessa Escola Nova tinha que ter uns Módu-

los de Otimismo, Meditação Tibetana, Yoga do Riso, Sexualidade Tântrica etc., porque está tão fácil se deixar levar... Eu acho que essa injeção de ânimo é bem importante. A gente tem que conseguir isso todo dia.

Luiz Guilherme Vergara: A separação dos campos tem me provocado muito. A separação dos campos é uma inflexão. O Mário Pedrosa tem um texto de 1960, que ele fala do experimental na arte como instrumento de síntese. Eu acho esse texto ainda pouco revisto e entendido. Esse instrumento de síntese, toda vez que eu falo nisso, na academia, intelectuais da academia veem problema porque síntese, para essas pessoas, seria uma unificação para uma única ideologia. Como abordar o acontecer de síntese não sendo monótono, de apagamento de diferenças. O pensar de síntese é um pensar, acredito, Pensar Floresta, é um pensar de polifonias. É integrativo de singularidades. A arte é um instrumento de síntese... Você descreveu várias situações em que a arte foi ali um instrumento de síntese, porque era algo que unia várias camadas de trauma, de memória, de isolamento, de solidão, de terapêuticas sociais, como arte. Então, essas práticas artísticas eram tomadas como instrumentos provocando um reconectar de diferenças como síntese. Dentro dessas indagações finais, o que a gente busca também é como fortalecer a relação desse experimental, em cursos de Arte que envolvam performance, vivência, tudo que não é objeto isolado, mas gerador relacional. É como lidar com a criação, a criatividade, a invenção e a reflexibilidade. Para que não fiquem isoladas as "tribos da teoria" e as "tribos do andar de cima", que seria o que olha teleologicamente teorias sobre teorias, e a "turma que está na ação direta ao rés do chão", agindo no território existencial de vivência, dos afetos e da produção de subjetividade. Como aproximar a criação com a reflexão, ou experiência e conceito? Como você ao fazer e ser Escola desse Riso, trazer saberes que são da Yoga, da Experiência Somática, outros saberes que não passam pela história eurocêntrica e colonizadora da arte. E como você produz a confluência entre pensamento-sensibilidade; pensar sensível? Como você está enfrentado esse confronto ou fratura da razão ocidental?

Tania Alice Feix: Na pesquisa artística, que é a pesquisa da nossa vida, as questões aparecem de forma orgânica. Eles estão ali antes e seguem depois, o estudo formal é

somente um parêntese de enquadramento institucional, não é? Isso acontece tanto para a gente quanto para as pessoas que acompanhamos em suas pesquisas de mestrado, doutorado. O problema é que, às vezes no modelo de curso tradicional e nos projetos, os pesquisadores definem previamente uma bibliografia, sempre majoritariamente eurocêntrica e masculina, definem os objetivos a serem atingidos, o caminho por onde tem que ir, a tal da metodologia. Parece que o pesquisador já sabe onde vai e não se dá o tempo de ficar no escuro, na incerteza. Muitas vezes, copiamos um modelo científico para a arte, ao invés de reinventarmos e cartografarmos nossas práticas. Nas bancas de seleção de projetos de mestrado e doutorado, às vezes as bancas exigem que o projeto de um mestrado de uma pesquisa artística saiba para onde ele vai, que produto vai se criar e, com isso, a essência da pesquisa, que se localiza em um não saber e um questionamento muitas vezes intuitivo, desaparece um pouco. Porque na pesquisa você não sabe. Você pode estar lá durante meses com aquela questão e aquela questão não se resolve. E, de repente, alguém vai te falar algo durante uma performance ou em qualquer lugar e aí você para, ouve a tua intuição e corre atrás, lê, viaja, e "nossa!", tudo começa a fazer sentido e você começa a ver que caminho você quer seguir. Só que esses tempos são orgânicos, eles não são do *chronos* racional, digamos, em três meses eu tenho que cumprir isso, em quatro meses eu tenho que cumprir aquilo, em cinco meses eu tenho que ter feito a minha performance pelo menos três vezes para poder ter elementos para qualificar. Parece que é uma coisa meio antinatural, não é? Eu percebo que, em muitas vezes, que esse modelo de escola que temos, colocamos as pessoas como aqueles gansos com os quais as pessoas fazem *foie gras*; só que são exercícios para se fazer textos para ler... A pessoa que faz faculdade se sente sufocada, estressada. Ela não tem nem mais tempo de saber o que ela realmente quer. O que ela realmente deseja. O que ela tem de curiosidade. Quando você vai fazer um projeto participativo com uma determinada comunidade, você olha para o corpo das pessoas, você observa o momento em que aquele corpo acende e aí você sabe que pode trabalhar esse tema ou essas questões. O corpo tem que poder ter tempo de acender. A partir daí, dessa chama inicial, entra o interesse pela leitura, pelo conhecimento, pela escrita. Essa coisa que a gente mescla, as leituras, com o que

a gente ouve, com o que a gente sente, com o que a gente percebe, essa percepção sinestésica do mundo, a escrita também ajuda a colocar isso em palavras. Então, eu acho muito bom ter essa prática da escrita também, nas aulas, nos projetos. Mas o ponto inicial tem que ser uma chama, algo que acende o coração. Muitas questões clareiam escrevendo. Essa prática da escrita com desejo, acho que é basicamente isso, é um conhecimento com desejo. É fundamental você querer aprender. E você tem o direito de não querer também. Um dia eu dei um curso de performance socialmente engajada com o tema "Vamos aprender o que queremos aprender". Fizemos uma lista de coisas como fazer sushis, saber andar de bicicleta, cantar um canto gregoriano em latim e a aula toda consistiu em aprender essas coisas juntos. Nas aulas de performance, eu sempre digo: "se tem alguma coisa que você não quer fazer, não faça. Você não é obrigado a fazer nada. Já basta o mundo obrigar a gente a fazer mil coisas". Eu dou a possibilidade de você fazer aquilo que você deseja fazer. Tem muitas maneiras de estar junto com um grupo, mesmo não realizando a performance. O poder de escolha empodera, mesmo se não gosto muito dessa palavra... Tem momentos que a gente precisa se trancar, ficar só lendo e pensando. E tem momentos que a gente não quer nem saber. A gente precisa experimentar, e fazer, e fazer de novo, e "não é", e bate cabeça e tal. E em alguma hora, acontece. Esse ritmo é natural. Mas tem uma questão também que nas escolas temos uma cultura do sucesso, que acho péssima para a arte, porque muitas vezes você não ter sucesso é muito mais interessante do que ter sucesso. Às vezes, aquele projeto que não funcionou, que você não conseguiu fazer, você aprendeu tanta coisa com ele... E, às vezes, aquele que deu super certo, vendeu e teve sucesso, você sai igual daquilo. Todo mundo sai igual. Você criou mais um produto que funcionou. E a gente valoriza muito... A pessoa quer ser aprovada na disciplina, mas, às vezes, é melhor não. Às vezes é melhor refazer, é melhor ter um tempo. Mas a gente está muito nisso... Acaba rápido, se forma rápido! Para quê, gente? "Quer sair mesmo daqui? Olha como está lá fora!". Às vezes, é melhor tomar um tempo, curtir, criar e viver plenamente esse oásis aqui.

Luiz Guilherme Vergara: Essa pergunta está acompanhando várias pessoas que lidam com o pensar uma escola de arte, ou universidade de arte, no e com o mundo con-

temporâneo. Participei com a artista pesquisadora em performance e ação coletiva, Dasha Lavrennikova, em uma vídeo-conferência para Moscou através de convite da Professora Yulia Liderman[1], como parte de uma conferência internacional – Arts Lab in Performative Arts: Between a Metaphor and a Practice, onde se discutia a formação da escola-artista a partir dessa relação de práticas artísticas e práticas sociais. É possível se reconhecer o crescente interesse nessas questões na Europa, abordando as práticas sociais, clínicas, ambientais e cognitivas. Observou-se ainda o interesse da Yulia em desenvolver um estudo integrado, principalmente com o pessoal de performance e teatro. É nessa frente que eu estou encontrando algumas referências muito instigantes. Ontem eu fiquei me deleitando com as inferências de Erin Bunny, Stefan Hawney, Fred Multer, Brian Massumi, todos lidando com corpo, performance... Erin Bunny elabora a "estética do entusiasmo," eu fiquei apaixonado! Estas tendências estão transbordando o campo das artes visuais, tendo a Lygia Clark como uma importante referência. A Lygia Clark deu esse salto. Embora ela não estivesse chamando de estética relacional, a partir da Nostalgia do Corpo, seu trabalho-processo se torna um grito de eclosão da sensibilidade! A linha orgânica já inaugura seu devir de gritos para além da arte concreta. Linha de fuga. A linha como aresta de encontro entre superfícies. Você está vendo aqueles dois tijolos juntos formando uma linha entre eles, mas não é uma linha desenhada. É uma linha de ar. Uma linha orgânica. Esta percepção da Lygia traz, para a produção de sentidos, o vazio, o espaço entre as formas construídas. Este respiro da des-forma antecipa e incorpora os incômodos dos artistas com o formalismo ortodoxo, saindo e encontrando a Floresta, o cosmos, a espiritualidade.

Tania Alice Feix: É isso! Precisamos criar a partir do nosso desejo de criar novos mundos e não gastar energia se revoltando contra o antigo. Porque é isso que o sistema quer. Com os afetos, a gente consegue dar um curto-circuito no sistema. Que a gente consiga criar essa Escola rapidamente!

Luiz Guilherme Vergara: Mas essa Escola não vai ter endereço. Ela já é. A gente já está formando uma conspiração. Porque tem que ser Floresta, porque não pode ter parede. Você já é.

Fig. 4 - Tania Alice Feix, *Yoga do Riso,* 2019.
(Fonte: Arquivo pessoal de Tania Alice Feix)

Gabriela Bandeira: Eu fiquei pensando quando você falou dos Performers Sem Fronteiras, sobre essa ação de trauma contínuo. O lugar de onde venho é um lugar de trauma contínuo. Nasci numa aldeia caiçara; eles eram pescadores urbanos e perderam tudo em 2002, por causa da Petrobras que despejou óleo na baía. Então, até hoje eles sofrem com uma memória de uma coisa que eles nunca mais vão ter. E como é importante, às vezes, só ouvir, não planejar nada. Sentar lá e só ouvir o que eles têm para contar. Isso conforta eles de alguma forma, por estar passando uma identidade daquilo que eles viveram para uma pessoa que não conheceu e não viveu. Acho que talvez seja a mesma satisfação de trabalhar com idoso. De você compartilhar uma coisa que, para ele, é tão cara e que você acaba se sentindo pertencente daquilo tudo, não é?

Luiz Guilherme Vergara: A gente está pensando em termos de irradiações para fora das paredes institucionais que a gente possa desenvolver. O trabalho da Gabriela Bandeira fez parte de um projeto de colaboração entre o curso de arte da UFF e o MAC. Não sei se você foi ver a exposição *Águas e Vidas Escondidas* (2016). Então, ela entrou no mestrado e a gente está querendo criar uma rede de atuação no Gradim, bairro de São Gonçalo. Como se fosse um núcleo de ação comunitária.

Notas

[1] Yulia Liderman é professora doutora da RANEPA School for Advanced Studies in the Humanities, The Centre for Studies in History and Culture, Moscou, Rússia, onde pesquisa Arts Lab com foco nos contextos sociais.

Haptic Thinking and Experience through Collective Artistic Research

Pensamento e experiência táteis através da investigação artística coletiva

Pensamiento y experiencia táctil a través de la investigación artística colectiva

Dasha Lavrennikova *
Institute of the Arts Barcelona, Espanha

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38294

RESUMO: This article offers a theoretical reflection and practical proposals from the HeterotRópico artistic laboratory, a nomadic laboratory - where we are investigating dance, performance, physical theater, in conjunction with other diverse social technologies. They bring tools to activate collective practices developed within open creative processes. We will focus on the seminar lab I have proposed at the Masters in Arts Practice and Visual Culture 2018-2019 in Madrid, bringing together an intercultural group of artists and thinkers of around practices of transdisciplinary arts. Artistic laboratories, in the diverse formats that they are defined today, aim to activate a field of subjectivities and corporeality, explored and co-produced in their uniqueness during the artistic process.

KEYWORDS: artistic laboratory; corporeality; subjectivity; presence

* Dasha Lavrennikova é coreógrafa, performer, curadora, professora e pesquisadora do movimento do Institute of the Arts Barcelona, Sitges, Espanha. E-mail: Dasha.Lavrennikov@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0001-5131-5318

RESUMO: Este artigo oferece uma reflexão teórica e propostas práticas do laboratório artístico HeterotRópico, um laboratório nómade - onde *estamos investigando dança, performance, teatro físico*, em conjunto com outras tecnologias sociais diversas. Eles trazem ferramentas para ativar práticas coletivas desenvolvidas dentro de processos criativos abertos. Vamos nos concentrar no laboratório-seminário que tenho proposto no Masters em Praticas Artísticas e Cultura Visual 2018-2019, em Madrid, reunindo um grupo intercultural de artistas e pensadores de práticas em artes transdisciplinares. Os laboratórios artísticos, das formas diversas que estão sendo definidos hoje, apontam para ativar um campo de subjetividades e corporalidade, exploradas e co-produzidos, *em sua singularidade*, durante o processo artístico.

PALAVRAS-CHAVE: laboratório artístico; corporeidade; subjetividade; presença

RESUMEN: Este artículo ofrece una reflexión teórica y propuestas prácticas del laboratorio artístico HeterotRópico, un laboratorio nómada, donde investigamos danza, actuación, teatro físico, junto con otras diversas tecnologías sociales. Traen herramientas para activar prácticas colectivas desarrolladas dentro de procesos creativos abiertos. Nos centraremos en el laboratorio-seminário que he propuesto en el Máster en Practica Escenica y Cultura Visual 2018-2019 en Madrid, que reúne a un grupo intercultural de artistas y pensadores de prácticas en artes transdisciplinarias. Los laboratorios artísticos, de las diversas formas que se están definiendo hoy, tienen como objetivo activar un campo de subjetividades y corporeidad, explorado y coproducido en su singularidad durante el proceso artístico.

PALABRAS CLAVE: laboratorio artístico; corporeidad; subjetividad; presencia

Citação recomendada:

LAVRENNIKOVA, Dasha. Haptic Thinking and Experience through Collective Artistic Research. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 159-182, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis. v20i34.38294]

Haptic Thinking and Experience through Collective Artistic Research

> The notion of existence involves the notion of an environment of existences and of types of existences. Any one instance of existence involves other existences, connected with it and yet beyond it. This notion of the environment introduces the notion . . . of multiplicity.
>
> -- Alfred North Whitehead, *Modes of Thought*.

Within the contemporary arts, on the thresholds and frontiers of the performing, performance, visual, conceptual and media arts, the artistic laboratory is as an evolving concept, format, and process that is in collective multi-directional and multi-generational construction. It is a processual zone dedicated to artistic, micro-political and social experimentation; a trans-disciplinary field of knowledge based artistic practice that we can also refer to as "research- creation"[1]. (MASSUMI; MANNING, 2014) The range of organizational and improvisational structures that sustain and characterize each arts lab that is elaborated vary depending on the epistemological and artistic fields that its proposers depart from and evoke, throughout the process (be it dance,

Fig. 1 - Dasha Lavrennikov, *Tracing Bones Performance*, Djerassi Resident Artist Program with Anya Yermakova and Sebastian Perez. California, 2018. (Photo: Resident Photographer)

theatre, media arts, visual arts, performance art, live art, anti-art etc.). This refers to the kinds of thought apparatuses that are employed (empirical/theoretical/ontological), and the perceptual environments that are cultivated throughout the laboratory: that is, the methods, modes, structures, tools and technologies for perceiving, tuning, embodying, co-creating, improvising, composing, inventing, and communicating that are used, elaborated and shared in the open ended process. The theoretical reflections discussed in this article are directly and indirectly influenced by my Ph.D. research-creation project titled, "Sensing Bodies. Fields of Presences in Motion: Laboratories of Dance and Collective Practices" that enters into dialogue with a concrete dance arts laboratory that I developed, carried out and documented in Rio de Janeiro and Minas Gerais, Brazil and now continue to work with in my artistic and pedagogical practices in Europe.

In the suspended time-space of collective research-creation, a group engages in a philosophy in action, shifting beyond dualistic and binary paradigms both in relation to the body as well as in relation to thought, language, knowledge and culture. The participants of an arts lab accompany one another's co-production of corporeality and subjectivity, through the practices of sharing, performing, witnessing and offering feedback in the creative process. This stimulates a collective orientation, disorientation and reorientation of the micropolitical, understood in the following terms:

> Micropolítica é o nome que Guattari deu, nos anos 80, aqueles âmbitos que, por serem considerados relativos à "vida privada" no modo de subjetivação dominante, ficaram excluídos da ação reflexiva e militante nas políticas da esquerda tradicional: a sexualidade, a família, os afetos, o cuidado, o corpo, o íntimo. Tudo isso que depois Foucault tentará apontar com os termos "microfísica do poder" e mais tarde biopoder. (ROLNIK, 2014, p. 18-19)

The arts lab is a space for experimenting with one's daily tendencies and patterns, as well as extra-daily counter fluxes, and subterranean becoming. How can life be lived and perceived otherwise, in relation to one's vibrations, pulsations, obsessions and vital forces: the body, the intimate, affectivity, relationality. These proposals are developed by way of group dynamics, games, tasks, scores and exercises that function as strategies to reach into and access layers of

one's vitality and unconscious in motion, bringing them to the surface and manifesting them through poetic acts, writings, speech etc. (ROLNIK, 2014, p.18-19) These are elements of our private life that are not only almost never shared publicly, but are not even admitted or recognized in oneself, and yet they are subservient to the pulls of the neoliberal economy, and simultaneously contain a potentiality to subvert this subservience. Overconsumption, anxiety and various forms of oppression and violence drink from the same well of pulsating unconscious forces, as do our creative and transgressive potentials. Our skin, bones, muscles and breath patterns in motion, stillness and contact (with others and the world) reveal more than we can understand or interpret through conventional language, yet just enough to sense and intuit through haptic and aesthetic experiences. In the arts lab environment, we piece together a complex puzzle made up of the sensing self in relation to the sensitive environment; this is an endless yet fructiferous and fascinating task that reveals both familiarity and habituations in the encounter between self and world, as well as the possible detours and lines of flight. What moves you to move, write, improvise? What moves you to notice, to ignore, to care, to relate, to think, to understand, to transgress, to rebel, to repeat, to reproduce, to follow, to consent, to forget, to remember, to control, to surrender, and to oppress (self, others, and things)? What is an essential question for you? These are themes and questions that are channeled through different modalities of thought and creation.

In the arts lab space, through collective exercises and games that use: diverse parameters of improvisation, scores and tasks, enabling constraints, techniques of automatism, experimental multi-sensory walking (inspired by the Surrealist and Situationist movement), and techniques of defamiliarization, we can trigger, reveal and play with our ordinary and extraordinary habits, survival tactics, histories and lingering unknowns. With this material (dissolving binary logics of good and bad, right and wrong, object and subject, freedom and limitation) we construct, deconstruct and question reality through poetic and micropolitical proposals, interventions, and events. What appears paradoxical, in fact, reveals the complexity, interconnectivity and complementary opposites that characterize our relations, systems, and organ-

isms. The utopian, dystopian and heterotopic qualities of our subconscious are intertwined in an ecology of experience, just as the ambiguity and shape shifting that permeates and colors our dreams, revealing other modalities of processing space-time. We challenge ourselves to unlearn and expand the way we relate to the world ingrained in everyday interactions (with self, things and others) and habituations, by playing with, disorienting and complicating familiar encounters. This is accompanied by returning to the senses (vision, hearing, touch, kinesthesis etc.), following features and actions in both our inner and outer environments: that is, a sense-action. To reach a state of unlearning and disorientation, we must first orient ourselves as constant containers and generators of imagery, thoughts and feelings. (MASSUMI; MANNING, 2014)

In the field of dance and performance, we do this through tuning practices, an example are the tuning scores developed by Lisa Nelson. These tuning practices are considered pre-techniques, maps to follow, with feedback systems to help observe one's patterns, process, strategies, and appetite for becoming physicalized. That is, the tools to observe and taste one's creative body before entering into preconceived forms and figures. With the tuning scores, Nelson as well as any individual can inquire into 1. How we look at things 2. How we sense and make sense of movement. 3. How we expose opinions about space, time, action and desire 4. How we provide a framework for communication and feedback. 5. How we play with desire to compose experience and make our imaginations visible in the act (Little; Nelson, 2006). These elements are all part of an ecology of perception, the senses considered as a perceptual system. Moreover, the movement of the body and sensory organs is both exploratory and performatory. We are able to revise and play with our basic orienting, vestibular systems (auditory, haptic, taste, smell, visual). We have the capacity to loosen the bonds of our perceptual conditioning by way of play, visualization and improvisation, revisiting childlike and pre-naming states, animal and pre-vertebrae states, states attracted by things and forces. (LITTLE; NELSON, 2006) Thus, we develop a more flexible, heterogeneous, direct and dialogical construction of and with reality. What Lisa Nelson points out is that the exploratory behavior of our senses plays a central role in shaping and

sculpting our opinions and aesthetic appetite, that is, how we move and what we see. Nina Little refers to this as a politics of attention, referring to touch as a sensory foundation of giving as well as the possibility of shifting self-sense and time sense (slow experiential generous time) through embodied practices. Little underlines the ethos of giving weight and attention, exposing social values and forms of relationality and reciprocity by way of structured improvisation practice. The multiple forms of "attentionality": giving attention, living attention, healing attention, oscillating attention, peripheral attention, spatial temporal attention etc. (LITTLE; NELSON, 2006)

We inhabit the arts lab space and the arts lab space inhabits us, the body and the arts lab are physical and living structures. Our own flesh and the flesh of the world are the core material and source of the arts laboratories that we discuss (Ponty, 2002]. Furthermore, we are engaging a body which 'daily rehearses and performs' civil obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity - the performance and aesthetic of everyday life in the public sphere - according to the performance studies scholar Diana Taylor (2003). The performance of everyday life is in dialogue with 'rehearsing and performing' on the fringes and hybrid boundaries between what in performance and theater anthropology and studies is referred to as the daily and extra-daily (ordinary and extraordinary). The artist, performer and philosopher Vera Mantero describes the role of the laboratory as the space for this experimentation, subversion and interaction between the daily and extra daily. It is a space for perceiving, practicing and digesting how life, or some parts of life, could be, otherwise, acknowledging the challenges that this may present us in the process: "Knowing that I do not know what life is like otherwise, it is necessary to try out and see how it could actually be otherwise, in practice, through the experience and in relationality, minimally, as it could be perceived in a laboratory and not in ordinary life". (MANTERO 2014, p. 2) Thus, in the arts lab there is an urgency in the task of collectively researching, rehearsing, experimenting, creating and performing 'operations and acts of re-existence', 'gestures of resistance' and extra-dailyness.

A focal point of the arts labs I have been participating in and facilitating has been to elaborate modes of generosity and care in

response to the structural and physical violence that has traumatized and continues to traumatize the body with its individual and collective imaginary. In spite of, and in response to the normalizing and oppressive vision and training of the body both in daily life as well as in certain performing arts practices, the choreographer Boriz Charmatz offers a reflection on the attraction towards the genesis of unknown heterogenous bodies and the extra daily, through aesthetic experiences that move between action, kinesthetic and visual imagery and languages, exploring the functional, metaphorical, symbolic and poetic:

> It is far more gratifying to think that work in dance, far from being a quest for an ideal body, invents heterogeneous bodies, bodies that are more desiring than in everyday life, bodies that are more decisive, more clumsy, more abandoned, more virile, more feminine, more vegetable, more mineral, more 'machine life', more childlike, more aged, etc.. or all this at the same time. It is not a matter of establishing a panoply of different bodies, but of opening up different modes of occupying the body. (PEETERS, 2004, p. 68-69)

This is interrelated with the intention to access ones embodied knowledge through "experiencing the imagination", a phrase the Brazilian anthropologist and critical thinker Viveiros de Castro uses, which he clearly differentiates from "imagining the experience". (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 50) A point of inspiration for both Viveiros de Castro, as well as for this article, are the French anthropologist's Levi Strauss's reflections on the potential of a wild, unsubordinated, and sensorial side of our minds and bodies, in his work "The Savage Mind". (LEVI-STRAUSS, 1966) He reminds us that the science of concrete mythical thought is prior to scientific inquiry, and that both thought forms are valid and should be given the space to develop themselves. Expressed simply, he differentiates them in that mythical thought is based on observation of the sensible world in sensible terms, while science forges new systems of knowledge. Art and philosophy for Levi Strauss lie between magic and science, balancing structure and event, engaging between the mythical and scientific thought, between the practical and theoretical, the material and immaterial, the metaphorical, symbolic and poetic, the visible and invisible. (LEVI-STRAUSS, 1966, p. 26-30) The arts lab is nurtured, in part, by our wild unsubordinated and multi-sensory states of mind-body.

Fig. 2 - Dasha Lavrennikov, *HeteroTRopical* Arts Lab Seminar, with students from the Arts Practice and Visual Culture Masters, Madrid, 2018.
(Photo: Dasha Lavrennikov)

HeterotRopical Arts Lab

Focusing in, on what I refer to as, the HeterotRopical Arts Lab, this is a nomadic laboratory, experimenting the zones of a heterotopia, where we have been investigating dance, performance, physical theatre, alongside other diverse social technologies (such as Dragon Dreaming and Deep Ecology), as tools for activating collective practices structured by open ended creative processes. We will zoom into one example of this approach proposed in a laboratory-seminar that I facilitated in the Masters in Arts Practice and Visual Culture 2018-2019, in Madrid. This is a collaboration between university, museum, gallery and theatre spaces bringing together artists and scholars from transdisciplinary arts practices, from diverse countries of Latin America and EuropeMy artistic, pedagogical and research trajectory, as well as the foundational principles that guide the innovative field of research - creation, sustaining and inspiring the practices I integrated in the context of the arts lab-seminar in Madrid, come from the fields, circuits, and undergrounds of contemporary art, philosophy, art theory, dance, theatre, and performance studies, critical theory, cultural and communication studies, anthropology, indigenous and black studies, critical psychoanalysis and psychogeography, and cognitive studies.

In specific, my pedagogical and artistic approach is greatly influenced by the following artists and scholars, amongst others, all of whom worked through collaboration and contagion: Brian Massmumi and Erin Manning (Sense Lab), Tina Little, Lisa Nelson and Steve Paxton (precursors of CI and postmodern dance), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mario Pedrosa (precursors of Neo Concretist Movement), Vera Manteiro and André Lepecki (investigation and creation partnership), Suely Rolnik and Peter Pál Pelbart (Nucleus of Subjectivity Studies, cartographic practices and indigenous studies), Fred Moten and Stefano Harney (undercommons: Fugitive planning and black studies), and last but not least, Deleuze and Guattari (production of subjectivity, processual creativity and schizoanalytic cartography). What these artists and philosophers have in common, regardless of how they name and conceptualize ideas and things, is a commitment to 'thought in the act'; bodily thinking; amplitude and ecology of perception; sensing the sensitive environment; 'ecology of experience', open-ended creative process, collaborative multi-

voiced practices, epistemological justice (neurodiversity), and micropolitical operations reaching beyond the pushes and pulls of the neoliberal economy.

It is important to reiterate that the heterotRopical arts lab I propose, as well as the Sense lab (proposed by Massumi and Manning), the lab of observation and vibrations (proposed by Vera Manteiro), and the paralaboratory (conceptualized by Mario Pedroso), are all part of a larger phenomenon (varying in scales of public participation). That is, an urgent global call for the growing engagement of experimental artistic languages - visual and performative - in social, collaborative and collective practices in the contemporary art world. It is a time and space dedicated to tuning, questioning, studying, testing, training, rehearsing and investigating how the collective and singular production of presence and meaning (GUMBRECHT, 2003) locally, can potentially be expanded and amplified towards a shared field of action, resistance, re-existence and care glocally. This is part of an emerging ethical aesthetic paradigm, towards a practice of ecosophy, which is explored and defined by Felix Guattari in his book *The Three Ecologies: 1. Human subjectivity (mental ecology) 2. Social relations (social ecology) 3. The environment (environmental ecology),* not distinct, but formed relationally and transversally. Guattari calls for dissident vectors, through the articulation of aesthetic and social practices, that run counter the normal order of things, meeting and surpassing the intensive and extensive reaches of neoliberalism. (GUATTARI, 2000) That is, by way of the vital forces (mental, relational, environmental) in their process of emergence, mutation, becoming and reinvention: aka, creative lines of flight. In the context of open-ended arts practices of the arts lab, with collective aims for creative expression, suspending authorial will, these invisible yet palpable forces fluctuate, vibrate, bifurcate, and are filtered through and by way of the 'knowing body', collective imaginary, and the unconscious. This commitment to creative lines of flight likewise invoques and finds inspiration in the anti-psychiatric movement, led by Deleuze and Guattari (in France), and recontextualized by Rolnik and Pelbart (in Brazil), as well as Massumi and Manning (in Canada and internationally), in different therapy art situations. "Que Suely Rolnik leva de sua passagem por La Borde [com Guattari] e seu retorno para o Brasil é

a afirmação da cena de criação artística como um lugar de trabalho micropolítico e clínico. (ROLNIK, 2014, p. 18) There is a shared intention to move beyond binary logics, dissolving classical oppositions between theory and practice, the poetic and political, representation and action, art and therapy, through a commitment to decolonize the unconscious through a forest thinking. According to Rolnik, any process of political transformation that does not take into account the decolonization of the unconscious is bound to repeat its forms of oppression. What are the strategies for supporting and elaborating molecular revolution? One possibility is insisting on developing experimental approaches within creative processes that permit us to rename, sense (feel) and perceive the world. The micro political transformation of the unconscious directly resonates on how one perceives and interprets the world. Within the artistic labs, and throughout many artistic processes, the unconscious is a primal source and force of creation and expression connected with a "vital pulse" ("potencia guadendi" - Espinosa). Rolnik insists on a politics of dissident subjectivities, allowing for the reappropriation of one's vital potential of creation and development of what she refers to as "saber-do-corpo", that is, the knowledge of our condition as living beings. In contrast and opposition to recipes of instant happiness, she invites us to "sustain the discomfort (mal estar)", a micro political condition of resistance. The discomfort that these kinds of ruptures produce can be sustained and transformed. "uma política de subsolo, subterranean, uma política sob a pele, sob a terra, uma esquerda clorofílica ou telepática, ali onde a planta e o pensamento se conectam através da imagem ou da poção […] (ROLNIK, 2014, p. 20-21). Here, a reference is being made to a kind of forest thinking, a commitment to perceptual variation and neurodiversity, that illustrates the creative potential and diversity of perspectives across different modalities of thought and modes of existence (states of mind that are neurologically, energetically, physiologically diverse).

These tendencies are in resonance with the broadening notions of interdependence, the politics of perception, as well as cognitive and epistemological justice, which all work towards cultivating the creative agency of a new protagonist-participant as well as the creative generosity of the proposer, shifting away from the passive spectator, and all

enlightened artist. As a result, this has been provoking epistemic, ethical and aesthetic changes in the formats of artistic creation and validation, no longer based on consumable, spectacular products but on immersive, multi-sensory, durational, critical collective processes that have the capacity to shift the value of things. According to Helio Oiticica, an important artistic experimenter and reference for the research-creation processes both in Brazil and internationally, the function of art is not to yield to the production demands of the work, but to change the value of things. Thus, Oiticica challenges many of the foundations of art with new categories, like the visual experience in what he referred to as the penetrables, the object or the public intervention in parangolés, giving rise to an artistic practice based on the alliance between awareness and sensation, relationships and experience, language and form(less). (OITICICA, 1972)

The arts lab proposals are likewise in resonance with and inspired by Hélio Oiticica's trajectory and philosophy, in response to a need that comes from the contemporary society to displace the centrality and elitism of the artistic field, providing strategies for activating alternative modes of being together creatively, and other possibilities of social interlocutions. The artistic orientation towards the social and experimental has flourished cyclically over the last century (this last phase from the 1990s on) throughout a diversity of geographical locations. Among other theorists, philosophers and artists, Claire Bishop in her book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, offers extensive research and as well as problematizations of what she refers to as the 'social turn' in art, which could also be described as an 'experimental turn' in art. (BISHOP, 2012)

Collective Process for Haptic Thinking and Moving

Throughout the laboratory-seminar that I facilitated in Madrid, the challenges and intentions were to create a space to navigate playfully and mindfully back and forth between methodological and conceptual inquiries and experimental practices, activating and integrating a transversal thinking that manifests and translates itself in move-

Fig. 3 - Dasha Lavrennikov, *Roots Harmonics Performance,* Djerassi Resident Artist Program, Anya Yermakova, Dasha Lavrennikov, Sebastian Perez. Santa Cruz, 2018. (Photo: Dasha Lavrennikov)

ment, sound, speech, written words, images, actions. Through this arts lab experience we reached a place that was on the borderlines of artistic languages and modalities of thinking: movement images, sound images, visual images, synesthetic images and action images. All these are made up of kinaesthetic images: fluctuating primarily between the visual, auditory and tactile. Although taste and smell are likewise brought in through an expanded sense of both our sensory facilities and our imagination: tasting one's own or someone else movement texture, sensing the entire body's capacity to digest, ingest, taste and devour a space, one's own movement, or the other's presence. Smelling as an extension of breath, inspiration, expiration, smelling another's aura, a color, an object, one's own self in motion.

When we alternate between modalities of thinking and doing, a form of thinking in the act, our attention is a foundational element of the creative process, as it is in our day-to-day life. When we bring an awareness to where our attention is and goes, as well as the possibility of expanding, interrupting, intervening, insisting, redirecting, and deepening our attention, we begin to play, propose and compose collectively with the space and others. Our attention can be focused, multi-tasking, wandering, etc. Each mode of attention generates a different quality of presence, perceptual space and states of mind-body. This can be manifested in written, spoken, drawn, sound, movement or hybrid languages.

When working with improvisational and compositional dynamics in the space, using scores and exercises adapted from dance and theatre, we work with the idea of "composing ourselves to be seen" and experienced by others. This composition of self in and with space-time and other is based on our perception; perception is organization, in motion. This is something we can witness in others and ourselves on an everyday basis. One moves and acts in and with the world based on their perception of that world. With the commitment to embrace, stimulate and celebrate an epistemological diversity, throughout the collaborative artistic and pedagogical practices, requires us to gradually sculpt and tune an environment and thus an experience collectively, that intends to deconstruct or at the least bring into question, a diversity of social, relational, micro-political, spatial-

temporal conventions manifested in the way we perceive, move through, and understand the world. Shifting away from binary, logo centric, self-centered, universalizing modes of existence is a gradual process that requires thinking, and thus practicing otherwise.

A theme that appears constantly throughout the work I propose in the arts lab (inspired in part by "Asymmetrical Motion" a method developed by Lucas Condro, an Argentian dance maker living in Madrid), is circulating between the whole and its parts, in relation to the body and space in its organic, poetic and relational functions. Likewise, there is a process of circulation between observing, naming and embodying. One concrete working structure and phase of the laboratory explored orienting, disorienting and reintegrating the gaze, the eye, (which allows hybrid experience of observing, embodying, naming), the function of seeing in motion. We worked with the physicality, multi-sensoriality and multiplicity of gaze: as an extension of the spine, as an extremity that reaches in and out of the space, as an affectionate muscle (6 extra ocular muscles), that communicates our internal state of mind-body to the world and internalizes, senses and filters our environment (as an extension of our other senses). According to Yangping Gao: "It is argued that an understanding of eye muscle proprioception is a necessary part of the understanding of the physiology and pathophysiology of eye movement control and that it is also essential to an account of how organisms, including man, build and maintain knowledge of their relationship to the external visual world." Gao evokes Winckelmann's notion of the haptic gaze, a somaesthetic and aesthetic experience, developed in Winckelmann's experience and theory of art. How can our process of seeing the world, as well as art, not be merely through a glance but a different optical mode, what Winckelmann describes as "contemplative gaze" (betrachtung). This distinctive way of looking is activated through a visually haptic engagement, during the aesthetic experience. It affects the way one perceives, is influenced by, and responds to their environment and intrinsically resonates in and forms their creative gestures (movement, sound, speech, writing, tracing, sculpting).

In order to share the open-ended conclusions captured in the collective process of

Fig. 4 - Dasha Lavrennikov, *Soma Lab 2019,* Body, Movement Contact Improvisation Research, Alanis de la Sierra, Spain, October, 2019.
(Photo: Dasha Lavrennikov)

investigation-creation during the arts lab, below I share the multi-voiced complementary and contrasting discoveries, revelations and questions that came out of the arts lab in Madrid captured on colorful post-its that we then mapped in space.

- Mirar con el cuerpo, tocar con la mirada
- Mirar el mundo con mi mirada nueva tiene que ver con confianza. Despegarse de prejuicios e ideas preconcebidos es también despojarse de miedos y sospechas.
- La práctica del uso del tiempo como un espacio que se abre, es dinámico y flexible, me permite observar en movimiento. Posibilitando tocar la pura acción con menos juicio y libertad. Poder saborear, cambiar saber e sabor.
- Gaze from the outside to the inside as a bridge translating visual inputs into movement patterns (works on subconscious).
- ¿Como se dé la conexión y la desconexión de la mirada? La no intención y la pregunta, solo mirar yo el presente, inocencia, y curiosidad**.** La creación del misterio, atención, direccion.
- Poner mi dirección de mirada en la mirada de un otro, posibilita una construcción de imaginario en común susceptible de ser transformado.
- ¿Hay libertad en control y descontrol en la mirada? La sensación de perder el control, me dio la sensación de perder intensidad. Pero descubrí que podía dejar el control y perderme en las líneas.
- La mirada como observadora. Mirar la periferia del objeto permite ver el objeto como algo neuvo. Mas despojado de la información o juicio que lleva.
- ¿Cómo agotar todas las posibilidades?
- ¿De qué depende la intensidad de la mirada? Dos factores determinan la intensidad de la mirada: 1. Tono muscular: con el suspiro de alivio puedo modificar mi tono muscular y limpiar exceso de intensidad 2. Deseo de atraer, de ser preciso en mi observación.
- Ponerles ojos a las cosas las vuelve misteriosas (unas más que otras) y eso me genera una necesidad de mirarlo (porque no lo entiendo del todo, es raro, a veces da risa y a veces mal rollo.
- Existen tensiones que conducen la mirada ajena a nuestra intención.
- La mirada es poderosa. Pueda ser vincular y al mismo tiempo inhibir el vincula. Por ahora no podria decir de que depende.
- La mirada es amplia y generosa, podemos ver más de lo que estamos viendo.
- La mirada como una acción.
- ¿Que se mira cuando se mira? ¿La luz de la vida o la luz de la muerte?

- In-vol-ver
- ¿Cuál es la relación directa entre la mirada y cómo se organiza el cuerpo? El deseo es el deseo de ver y el deseo de mover para poder ver. Escucha - deseo – no intención.
- Hay experiencias que pos lo efímero y su grado de sensibilidad es difícil conducirlas en un registro que uno mismo y los demás puedan leer en (con) el tiempo.
- La libertad en la mirada: la libertad en la mirada viene con la columna. Mirada sin intención. No poner intención a la mirada requiere que estés en el presente.
- ¿Como activar la mirada práctica para dejarse contagiar? Afirmación: (estilo manifestó) Hay que entender la Mirada como juego, hay que desdramatizar, dejarse estar, dejarse ver.
- ¿Porque elijo lo que elijo?
- Como ejercitar las operaciones espacio-temporal de la mirada? Calidad que cambia cuando el ojo recibe las imágenes y sus tiempos. Diferencia entre buscar y encontrar.
- Considerando el imaginario propio en su diferencia o semejanza con imaginarios generalizados socialmente e culturalmente, en su relación a estructuras de pensamiento condicionados social e históricamente. ¿Podemos ser inherentes a un contexto? ¿Podemos salir? Podemos construir un nuevo cuerpo totalmente y radicalmente distinto?
- How do I manifest myself in relation to the space which is embodied in myself through the gaze…as a constant flow of images? What is to desire? Cosa es el deseo?
- El trabajar en el borde de una paradoja, de un imposible, para encontrar en ese borde, en esa tensión, lo vital, lo inesperado. ¿Como me muevo acompañado, en soledad? ¿Puede la mirada traer todo lo que toco?
- ¿Cómo creamos encuentros accesibles? Dejarse ver, para poder ver.
- ¿Cómo desconectar, visibilizar, e contra cargar el contenido estereotipado o colonizado de una imagen? Detectar estructuras sociales-políticas éticas de una imagen, cambiar el contenido de la imagen.
- Solo puedo partir de mi mirada de todas. Mi Mirada externa como otro cuerpo participando, creando, ¿investigando? Dejar ver mi mirada para descubrir/encontrar lo que estoy deseando.

Fig. 5 - *Ico Project,* Dasha Lavrennikov, Nora Barna, Inae Moreira,
Rio de Janeiro, Brazil, 2017.
(Photo: Marcelo Hallit - ICO "Jeito de ser" ou "Ser Estar" em Tupi Guarani)

In the impossible attempt to conclude and thus continue (re)searching, the artistic laboratory is reconfigured back and forth between experience and reflection, in dialogue with its relevance in today's contemporary world. The arts lab has not yet been fully captured and identified as a formal practice and process, and the term continues to be freely used and interpreted by a diversity of professional artists, amateurs, curators, etc. Like the notion of dance and performance itself it is in constant evolution, involution and reconfiguration. There has been both a process of insisting on establishing criteria and standards for what is an artistic laboratory, encompassing artistic research, while simultaneously there has been a hesitancy in defining and pinning down exactly what it is, as well as what it is not. Throughout my research and practical experience, the following elements persist.

Notas

[1] Research-creation is an emergent category, a complex intersection of experimental art practice, theoretical concepts and research. In particular, some very important and innovative investigation in the field of research- creation has been developed within the context of the SenseLab founded in Concordia University, directed by Erin Manning and Brian Massumi. This work is discussed in depth by Manning in the text *Ten Propositions for Research Creation*. Research-creation is in dialogue, yet not interchangeable, with the concepts of artistic- research as well as practice-research, part of a diversity of inter-related terminology and trans-disciplinary methodologies that have been developed between and on the thresholds of the arts and academic spaces.

Referências

ANTOON, van den Braembussche. *Thinking Art: An Introduction to Philosophy of Art.* Amsterdam: Springer Science + Business Media B.V, 2009.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London: Verso, 2012.

DE DUVE, Thierry. Sintoma e intuição. (Entrevista). *Novos estud. – CEBRAP,* São Paulo, n. 79, nov. 2007. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300011

DELEUZE, Gilles. *On Spinoza.* Lectures by Gilles Deleuze, 2007. Disponível em http://deleuzelectures.blogspot.com.br/2007/02/on-spinoza.html

DEWEY, John. *Art as Experience.* Translated by Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FEITOSA, Charles. Investigation and Creation: A Dialogue between Vera Mantero and Andre Lepecki. *O Percevejo Online*, PPGAC/UNRIO, v. 6, n. 1, jan.-jun, 2014. Disponível em http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5070

GUATTARI, Felix. *The Three Ecologies*. London: The Athlone Press, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning cannot convey.* Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2004.

LEPECKI, André. *Performance and Corporeality. Points of Convergence.* Lecture by André Lepecki. Jan. 22, 2014. Artmuseum. Disponível em https://artmuseum.pl/en/doc/video-performans-i-cielesnosc

LEVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind.* London: George Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1966.

LITTLE, Nina; NELSON, Lisa. *Lisa Nelson in Conversation with Nita Little.* Movement Research, 2006. Disponível em https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/lisa-nelson-in-conversation-with-nita-little.

MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience.* Minneapolis: Minnesota Press, 2014.

OITICICA, Hélio. *The Museum is the World.* Org. Cesar Oiticica, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, Hélio. *The Senses Pointing Towards a New Transformation***.** Written for Touch Art Symposium, California State College, 1969.

PARRA, Natalia Jarra. *El Arte Como Ejercicio Experimental de la Libertad.* Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Coloquio Educar para transformar. Disponível em http://www.autoresdeluruguay.uy/bibliotec a/danilo_trelles/lib/exe/fetch.php?media=sf_el_arte_como_ejercicio_experimental_de_la_libertad._natalia_jara_parra.pdf

PEETERS Jeroen. *Bodies as Filters: On Resistence and Sensoriness in the work of Boris Charmatz, Benoit Lachambre and Meg Stuart.* Verwantschappen #2 project at Maasmechelen Cultural Centre, 2004.

PELBART, Peter Pál. The Thought of the Outside, the Outside of Thought*. Angelaki Journal of the Theoretical Humanities*, v. 5, n. 2, Aug. 2010.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insureição.* São Paulo: N-1 edições, 2018.

SPANBERG, Marten. *The Doing of Research.* http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.org/files/research_06.pdf

STAMER, Peter. *What is an Artistic Laboratory. Knowledge in Motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. Critical Dance Studies. Bielefeld: Transcript, 2007.

TAYLOR, Diane. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham: Duke University Press, 2003.

A arte suprasensorial do Yoga

The Suprasensorial Art of Yoga

El arte suprasensorial del yoga

Cesar Oiticica Filho *
Projeto HO, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38718

RESUMO: Fazendo um paralelo entre o Yoga e o Suprasensorial na Arte, através do trabalho de Hélio Oiticica como uma forma de analisar pela perspectiva Yoga, traçando uma linha em comum que é a união de diferentes corpos, que unem conceitos dessas duas matérias. A expansão da consciência no Yoga, partindo do corpo físico, passando pelo energético, sutil, até o espiritual, é comparada com a desintegração do objeto na obra de Oiticica, uma vez que esse fenômeno passa, nos dois casos, por experimentações com o corpo. Revendo os textos seminais do artista e dessa vez observando sua busca pelo sublime na Arte, percebe-se que essa busca é exatamente a busca do Yoga e de outras vertentes da espiritualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Suprasensorial; Yoga; arte

* Cesar Oiticica Filho é diretor de cinema, artista pesquisador e trabalha com multimeios, misturando fotografia, pintura, cinema e instalações em ações urbanas e culturais. É curador do Projeto Hélio Oiticica desde 1997, onde realizou exposições premiadas e editou diversos livros e catálogos. E-mail: cesar.oiticica@gmail.com

ABSTRACT: Drawing a parallel between Yoga and the Suprasensorial in Art through the work of Hélio Oiticica as a way to analyze from the Yoga perspective, drawing a common line that is the union of different bodies, which unite concepts of these two subjects. The expansion of consciousness in Yoga from the physical body, through the energetic, subtle, to the spiritual, is compared with disintegration of the object in Oiticica's work, since this phenomenon undergoes, in both cases, experiments with the body. Reviewing the artist's seminal texts and this time observing his search for the sublime in Art, one realizes that this search is exactly the search for Yoga and other aspects of spirituality.

KEYWORDS: Suprasensorial; Yoga; art

RESUMEN: Haciendo un paralelo entre el Yoga y el Suprasensorial en el Arte a través del trabajo de Hélio Oiticica como una forma de analizar desde la perspectiva del Yoga, dibujando una línea común que es la unión de diferentes cuerpos, que unen los conceptos de estos dos temas. La expansión de la conciencia en el Yoga desde el cuerpo físico, a través de lo energético, lo sutil, hacia lo espiritual, se compara con la desintegración del objeto en el trabajo de Oiticica, ya que este fenómeno experimenta, en ambos casos, experimentos con el cuerpo. Al revisar los textos seminales del artista y esta vez observar su búsqueda de lo sublime en el arte, uno se da cuenta de que esta búsqueda es exactamente la búsqueda del yoga y otros aspectos de la espiritualidad.

PALABRAS CLAVE: Suprasensorial; Yoga; arte;

Citação recomendada:

OITICICA FILHO, Cesar. A arte suprasensorial do Yoga. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 183-200, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38718]

A arte suprasensorial do Yoga

A arte suprasensorial do Yoga

> As formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas, pois transcendem a tudo que se possa imaginar. Concretamente o círculo se enquadra nesses princípios. É a forma transcendente por excelência, é anunciadora do mais profundo silêncio, é a síntese do próprio cosmos, por isso possui um grande vigor.
>
> -- Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, novembro 1959 [1986]

Em 1959, o jovem Hélio Oiticica, ainda com 23 anos, descreve, com clareza, de onde veio a faísca primeira que disparou um *big-bang* em seu trabalho: do cosmos e seu mais profundo silêncio. Fica claro, nesse e em outros textos e teorias desse artista carioca, seu entendimento do fenômeno transcendental da arte como o que movia sua busca.

Era possível ver isso naquele momento histórico, em que sua arte deu um salto e quebrou com os padrões concretistas, partindo em uma jornada infinita em busca

dessa transcendência. O ano de 1960, que ali começava, seria um ano mágico para o artista. Foi quando inventou as formas artísticas que foram a origem conceitual de uma mudança de padrões, a partir da qual ele gerou todas as outras categorias depois inventadas, ou quase todas.

Em 1960, ele cria uma série de categorias para tirar a pintura do plano bidimensional (*Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos espaciais*, *Núcleos*), inventa também o primeiro Penetrável, introduzindo a participação ativa na obra de arte através do corpo. A porta que abre o *Penetrável Nº 1* é a entrada original para essa dimensão infinita.

Importante frisar que a arte concretista possuía regras muito rígidas, quase dogmas, inspiradas na Bauhaus, e extremamente intelectualizados. Declarar o que pensava sobre as FORMAS, levando-as para um campo transcendental, era um ato de coragem, impulsionado por sua certeza. Ali, ele contrapôs definitivamente, em sua obra, o transcendente ao concreto. Mais tarde, isso iria tomar um corpo distinto e revolucionário.

Reafirmando sua posição de maneira ainda mais incisiva, escreve, em 6 de setembro de 1960: "A obra nasce apenas do toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita minha obra permaneça tal como ela é, o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra..." (OITICICA, 1959 in FIGUEREDO; PAPE; SALOMÃO, 1986, p. 22)

Ao invocar o cósmico, o faz de maneira quase científica, abordando objetivamente essa transcendência, a partir das formas originais. Assim fica clara sua posição, longe de religiosa e, sim apoiada diretamente na experiência e na observação do fenômeno artístico. Como no Yoga, sua obra vem de dentro para fora, com uma plenitude cósmica, que acontece no momento da criação, longe de ser excludente, se apoia na liberdade e experimentação, contrapondo-se a dogmas e certezas incertas.

É importante deixar claro que Hélio Oiticica não era praticante de Yoga, mas vejo imediatamente a forma circular, de que ele fala, como a Roda do Yoga, onde a transcendência é o centro. O exercício aqui é perceber como ele se une a essa roda pelo cami-

nho da arte, em busca dessa transcendência, desse "sublime". Fazer essa comparação para um praticante e estudioso do Yoga é perceber como essa filosofia se manifesta na vida, através de diferentes experiências, nesse caso na fenomenologia da percepção e na arte.

O caminho começa ainda com as formas tomando o espaço e, depois. abrindo para diversas dimensões: da participação do público na obra, primeiro andando em volta de núcleos, relevos, bilaterais e, mais ativamente, movendo as portas do *Penetrável Nº 1*. É o início de uma nova forma de Arte, a arte através do corpo, que passa a mover a arte, indo de observador a ator, a obra, sendo assim o propulsor dessa energia criativa.

Tal qual no Yoga, temos o sentido de união de vários corpos e também de várias técnicas para a transcendência; em sua arte, poesia, pintura, escultura, cinema, dança e música se juntam em direção à transcendência. O corpo passa a ser a arte: arte da UNIÃO. Para além da representação, inaugura uma nova rota, transcendendo antigos padrões, até o sublime.

> Para mim as anotações e não formulações de ideias são mais importantes. São, pelo menos, menos "racionais" e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto, só obstrui a expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do "sublime", e para mim toda grande expressão de arte aspira ao sublime. (OITICICA, 1959 in FIGUEREDO; PAPE; SALOMÃO, 1986, p. 30)

Em 22 de fevereiro (1961), quando faz essa declaração acerca de seus escritos, fica claro que sua busca na Arte era mais espiritual, cósmica, que intelectual e cartesiana. Essa des-racionalização da arte, essa busca do vazio, é o que proporciona a quebra de fronteira e a união de técnicas e expressões através da liberdade, em oposição aos estilos e movimentos importados.

Alguns "especialistas" do mundo da arte, de certa forma, ainda hoje, tendem a virar as costas a essa face espiritual do trabalho, por desacreditarem em qualquer relação espiritual da obra e por quererem intelectualizar demasiadamente a Arte. Quando começo a falar dessa relação, em alguma palestra ou mesa redonda, geralmente percebo sorrisos e há um esforço em voltar para questões mais comuns desse tema.

"A aspiração à transcendência, portanto, é inerente a vida humana. Não se manifesta somente nas buscas religiosas e espirituais da humanidade, mas também nas aspirações da ciência, da tecnologia, da filosofia, da teologia e da arte." É o que escreve Georg Feuerstein (2011) na introdução do seu livro *A tradição do Yoga*.

> No início da mesma introdução, ele trata do mesmo tema e diz: O desejo de transcender a condição humana, de ir além da consciência e da personalidade que conhecemos, é uma aspiração profunda e tão antiga quanto a própria humanidade. Vemos essa aspiração operando na magia das pinturas rupestres, da Europa Meridional, e ainda nos túmulos paleolíticos do Oriente Médio [...] (FEUERSTEIN, 1961)

O interessante para o nosso estudo, é Feuerstein iniciar usando a arte e a palavra aspiração, duas coisas de que trata também Hélio Oiticica desde seus escritos iniciais e por toda sua obra. O que vamos apresentar agora, vai demonstrar como a obra em questão sai dos formatos tradicionais e vai ganhar a vida através do corpo.

Toda grande obra de arte nos coloca em contato com o momento presente, assim, ao admirarmos uma obra prima, somos levados a esquecer de tudo e concentrar nossa atenção, Drishti (foco, a faculdade de enxergar no Yoga), nessa experiência. Sendo algumas dessas obras representação da realidade, passamos, em seguida, do presente ao passado ou ao futuro, mas o ver, o vivenciar obras primas acontece em um único momento, o presente, e é justamente nesse momento presente, e só no presente, que podemos viver o sublime.

As obras de um museu estão ali para proporcionar esse momento único; se alguém, em algum momento, fizer uma foto e a mostrar, ela nunca conseguirá levar a mesma experiência do estar ali, observando a obra. Neste caso, por melhor que seja a imagem, teremos a representação e nunca a repetição dessa experiência.

As diferentes formas artísticas encontradas no trabalho do artista indicam uma liberação progressiva, primeiro da representação da pintura, escultura etc. e, em seguida, do objeto, através de experiências com o corpo, no agora, despertando os outros sentidos até então esquecidos pelas ditas "artes visuais" para, com e através dessas outras dimensões sensoriais, dilatar e expandir essa nova experiência.

Prana é a energia, a essência, o que está em todas as coisas, mas é também, o que as move: "quando prana move, chita (consciência) move". (SARASWATI, 2016, p.11) Ambas precisam estar unidas para que exista vida. Da mesma forma, na arte as obras também possuem prana, mas para existirem na vida é preciso que haja a consciência (chitta). O que movimenta esse prana e traz chita, nesse caso, é o ser, o ser e sua consciência. No presente da ação, as flutuações da mente somem e, no agora, permanecemos.

Ao liberar o objeto ("ego") da obra de arte, Hélio parte rumo à união de chitta e prana. Em obras, como *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, o artista revoluciona a arte ao incluir a participação do indivíduo, antes passivo, trazendo-o para o presente através da ação. Esta ação, além de trazer para o presente, é também um gesto político, transformador implodindo os padrões estabelecidos na arte, como pintura, escultura, poesia, dança, música, teatro, performance, fazendo surgir outras, as que ele inventa, que são como instrumentos de experiências artísticas totais no agora.

Passando o agente da ação a ser o antigo espectador, todo o campo semiótico da arte é alterado. As forças de quem produz e de quem recebe a mensagem são invertidas de forma irreversível e, a partir daí, o elemento passivo passa a ser ativo nessa relação, destruindo qualquer perspectiva de subordinação na relação artística. Nesse processo, o indivíduo passa a ser tão importante quanto os outros envolvidos, passa a ser não apenas o cocriador, mas também a obra, ao mesmo tempo.

Unindo os diferentes "corpos" da arte para uma experiência total, ele une esses "koshas" (níveis de consciência, ou corpos para o Yoga), no intuito de transcender a experiência artística. Nos *Bólides*, a poesia, a pintura, escultura, agora são um só. A experiência aqui só se completa com a ação de abrir gavetas, portas, descobrir poemas, cores, pigmentos, materiais, pela ativação desse prana adormecido.

Nos *Parangolés*, toda essa experiência passa a fazer parte integrante do corpo, ele nos diz: "é a total in-corporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo in traço de UNIÃO, corporação". (CARDOSO, 1990, p. 68-69) Aqui mais uma

vez fica claro que o que promove essa revolução é a UNIÃO do corpo físico com o corpo da obra, a mente passa a ser agente de consciência ao invés de flutuar entre ideias passadas ou futuras; na ação reside sua forma de permanecer, aqui e agora.

Mas, uma outra coisa faz do *Parangolé* uma apoteose em seu trabalho e também na história da arte: é que pela primeira vez desde a diáspora das artes na Grécia arcaica, a dança foi aqui reunida às outras linguagens artísticas. Mais um corpo sublime a fazer parte dessa UNIÃO, "a dança" que, para esses Gregos, era a mais importante de todas as artes. No Yoga também a dança possui seu papel sagrado e sublime.

No *Parangolé*, encontramos todos esses corpos re-unidos ao nosso próprio corpo; essa descoberta propicia, ao mesmo tempo, uma experiência múltipla e única. O sublime que trata essa obra não é mais algo a ser simplesmente aceito, mas é força criadora em sua totalidade e essa força só pode ser ativada a partir de um corpo e, sobretudo, de uma alma, de uma consciência.

A dança, como sabemos, é uma expressão que faz parte de rituais desde sempre, seja no período paleolítico, na Grécia arcaica, no Egito antigo, nas tribos indígenas e, é claro, no hinduísmo. A dança de Shiva (deus da dança) representa a verdade cósmica, o fluxo incessante de energia que permeia uma variedade infinita de padrões que se fundem.

Como ficar sem associar essa dança ao *Parangolé*, que funde vários padrões da arte em busca de uma verdade cósmica, lembrando todas as teorias da fenomenologia da arte, que permeia a obra desse artista. O Yoga não deixa de ser uma dança mais ampla, que vai das posturas até a própria dança de Shiva e a dança do cosmos via astrologia. Lembrando:

> A palavra Yoga é etimologicamente derivada da raiz verbal yuj, que significa conjugar, juntar, jungir, e pode ter muitas conotações, como as de união, "conjunção de dois "astros", "regra" "gramatical", "empenho", "ocupação", "equipe" "equipamento" "meio para um fim", "artimanha", "agregado", "somatória", e por aí afora. (FEUERSTEIN, 2011, p. 39)

Esta introdução da análise da obra de Hélio Oiticica pela ótica do Yoga é uma nova porta desse grande labirinto conceitual que é esse legado. É importante, antes de finalizar esse

Fig. 1 – Hélio Oiticica, *Parangolé 1 – P25 Capa 21*, 1968.
(Fotos: Cesar Oiticica Filho)

apanhado de ideias, citar duas teorias que mostram como ele continuou o que havia iniciado em 1960, a do Suprasensorial e do Crelazer, onde ele vai além em sua busca. Em dezembro de 1967, ele escreve a teoria do Suprasensorial, onde diz:

> Nas minhas proposições procuro " abrir" o participador para ele mesmo – há um processo diametralmente interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador – a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato ... – ao propor e apontar um dilatamento interior do participador, visa já o Supra-Sensorial. (OITICICA, 1967 in FIGUEREDO; PAPE; SALOMÃO, 1986, p. 104)

No Suprasensorial, percebemos como ele continua esse desenvolvimento do "mergulho interior", mantendo uma coerência com o seu início, indo ainda além e para isso ativando diferentes sentidos do corpo, usando sua obra como um instrumento para essas descobertas, como já havia colocado lá no início dos anos 1960, objetivando o sublime. No Crelazer, que nasce do *Éden* (exposição experiência feita em Londres em 1969), ele nos conta:

> O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos Penetráveis de água, lemanjá, de folhas, "Lololiana", de palha "Cannabiana". Ainda pela areia chega-se à areia limitada em areia, *Bólide Área 1*e ao feno *Bólide Área 2*, onde se deita em busca do sol interno, do lazer não-repressivo. (OITICICA in FIGUEREDO; PAPE; SALOMÃO, 1986, p. 115)

Como um desenvolvimento do *Suprasensorial*, o *Crelazer* surge a partir da observação da experiência dessas obras. Depois de experimentar vários sentidos sensoriais que ativam o corpo, o final era simplesmente: deitar-se sobre a palha ou areia e deixar se levar por essa gostosa preguiça, finalmente encontrando o "Sol Interno", *Savasana*!

Se pensarmos as práticas de *asanas,* as obras entram aqui como essas posturas, elas colocam o corpo em movimento, gerando a energia que estava estagnada na obra; elas propõem ao corpo que se una a ela e com isso atinja um outro patamar de energia. Como no Kundalini Yoga, a energia da criação é ativada e com ela transcendemos, alcançando uma conexão superior, onde flui a energia criativa e nos coloca em uma outra sintonia,

Cesar Oiticica Filho, A arte suprasensorial do Yoga.

uma sintonia com nosso interior, com nosso "sol interno", com nossa consciência.

Em uma experiência total, onde o corpo e obra se unem, ao final de tantas novas experiências e ações que colocam a pessoa sempre no presente, no agora, o corpo sente essa atividade e, por fim, estamos exaustos de tanto caminhar, andar, dançar, experimentar e pensar, os *Penetráveis*, com colchões e camas, convidam o corpo a relaxar e descontrair, abrindo-o, de forma natural, a circulação dessa energia.

O mais mágico dessa trajetória é ver que essas obras caminharam para a total dissolução do objeto. As últimas invenções de Hélio têm mais de teatro e música do que de objetos artísticos. São proposições, roteiros, projetos a serem executados, performados; sendo assim, nessa fase, o corpo é o seu principal instrumento. Desde o meio dos anos 1960, com os *Parangolés*, o corpo já era a obra. O corpo é sempre a maior obra de todas e o Yoga também mostra isso, não apenas o corpo físico, mas todos os outros unidos no ser.

Então, o que propomos aqui é uma prática onde não apenas o corpo, mas cada movimento, cada molécula de ar que entra nos pulmões, cada sensação que surge no presente dessa ação, seja encarada, entendida, vivida, como uma obra de arte. Vale lembrar aqui que a prática do Yoga é apenas o começo, o verdadeiro Yoga acontece no agora: "agora começa a prática do Yoga". O início dos Yoga Sutras é claro: se acontece no agora deve acontecer sempre; então a prática nos inspira a tentar levar esse estado de atenção durante o maior tempo possível para a vida.

Ao passar mais de uma hora percebendo todas nossas ações, sejam elas posturas lindas e mirabolantes, ou simplesmente fechar os olhos e sentir o ar que entra e sai das narinas, chegamos em um estado de arte, uma descoberta em que nos percebemos sublimes. Essa qualidade não está mais no outro, no objeto, mas está dentro de você e agora podemos levar isso conosco, essa consciência de um estado de arte, um estado sublime. O estado de arte é algo que pode servir para tudo, para fazer qualquer coisa, por isso esse termo é usado no inglês para descrever coisas extraordinárias.

Maior do que ser uma obra de arte, é ser, ao mesmo tempo, o artista. No caso do Yo-

ga isso acontece. Somos seres únicos, todos somos perfeitos e únicos, mas o que nos difere dos outros seres é nossa energia criativa. A energia que, além de criar outros seres, também nos faz criar coisas. Toda e qualquer criação, surgida com consciência plena, pode atingir o estado da arte. Por isso, nossas experiências com nossos corpos são também uma espécie de tomada de consciência desse estado; com essa consciência conseguimos fazer qualquer coisa, inclusive arte.

Se começarmos a tomar consciência de cada pensamento, cada onda de energia que emitimos, apenas com um simples pensamento, e controlarmos essas ondas cerebrais de maneira sublime, pode ter certeza que tudo que imaginarmos e quisermos deverá acontecer magistralmente. Se tomarmos consciência de cada ação nossa e suas consequências teremos, sem dúvida, um mundo muito melhor. O Yoga é essa experiência que nos coloca em contato com esse estado, com a nossa verdadeira consciência.

Não precisamos ser aficionados em arte para entender esse conceito que colocamos aqui. Várias pessoas já disseram que um artista não é apenas um pintor ou escultor ou músico, mas que existem sapateiros, chefes de cozinha, verdadeiros artistas, bem como pessoas de quaisquer outras atividades. O importante é perceber como isso pode impactar, de maneira comprovada, em sua vida, como conseguir viver, em estado de graça, cada segundo. Quanto mais perto disso chegarmos, mais estaremos vivendo a felicidade.

O que esse entendimento nos proporciona é transformador em nossa prática e, consequentemente, em nossa vida. Uma outra semelhança entre Yoga e Arte é a dificuldade de definição e classificação dessas duas coisas, pois elas podem abarcar várias outras que, ao mesmo tempo, não são elas. Pela liberdade com que trabalham, a Arte e o Yoga abarcam muitas coisas, podem estar ligados à religião, mas não são religião, ao corpo, mas também são bem mais que isso, à filosofia idem, por isso existe muita dificuldade, para quem está de fora, de entender essas duas artes.
O que importa aqui é o caráter experimental, fenômeno que só pode ser entendido se for vivido e sentido; qualquer outra explicação deixará lacunas muito grandes e difíceis de serem preenchidas. A partir do momento em que a pessoa se dispõe à experiência, que ela se entrega no aqui e agora ao que é

proposto, tudo passa a fazer sentido, pois aqui tudo pode ser questionado, as respostas virão da experiência, dos sentidos e do sentimento mais sutil, tudo isso passando por seu corpo, por cada nervo, cada alvéolo, cada músculo e indo para outros campos mais abstratos que ficarão mais concretos, mais presentes.

No Yoga, aprendemos que o corpo é o presente que recebemos e que nos coloca em contato com o momento presente. Entender nosso corpo como uma obra de arte ou como um templo, onde esses milhares de fenômenos acontecem, é a chave para entrar em um novo modo de viver cada segundo. Isso pode se dar de diversas maneiras, já que existem diferentes vertentes e escolas de Yoga. A arte entra aqui como mais uma maneira de nos colocar no presente.

Durante dois meses trabalhando com mulheres em situação de risco nas imediações da Praça Tiradentes, convidei algumas delas a usar *Parangolés* por cinco horas diárias em frente ao Centro de Arte Hélio Oiticica, em 2001, e pude conferir que essa experiência modificou drasticamente a relação delas com o corpo, valorizando-o, e essa valorização modificando também a relação delas com a vida.

Uma experiência levada por mais tempo, como a que aconteceu na exposição *Além do Espaço* (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001), pode dar uma ideia melhor da relação que estabelecemos aqui. Na arte do Yoga nada é imediato, as transformações acontecem ao longo do tempo, mas se houver entrega, o bem-estar pode também ser sentido logo nas primeiras aulas. Com o passar do tempo, as mudanças serão mais notadas e isso também vai mudar a vida do praticante.

O exemplo dado acima é bem interessante, uma vez que essas mulheres sofrem uma violência recorrente nos seus corpos. Importante dizer que o princípio da não violência (ahimsa) é a base do Yoga; neste caso, o exemplo primeiro é a não violência justamente contra o próprio corpo. Partindo do corpo, tendo essa experiência sido comprovadamente benéfica e reveladora, fica muito mais fácil levar isso para outros campos da vida, fora do seu tapetinho.

Perceber que Yoga também trabalha com analogias experimentais me deu clareza da relevância em apostar nesta analogia que aqui apresento. São muitos os pontos em comum e muitos ainda podem e devem ser

explorados. Importante também dizer que o Yoga já trabalha com diversas formas de arte em sua cultura. Dança, música, sons, pinturas, literatura fazem parte dessa cultura e, através dessas formas, ela também foi passada às outras gerações há mais de cinco mil anos.

No caso que tratamos aqui, nos interessa perceber esse aspecto mais sutil relacionado diretamente ao corpo. A percepção do mesmo, de um novo ponto de vista, inicia um caminho onde a arte é percebida de uma forma total e passa a acontecer diretamente no corpo. Ele é o caminho e o instrumento para ascender a esses estados meditativos, onde estamos diretamente focados em nossa essência.

Diferentemente de uma pintura ou escultura, a Arte da qual estamos tratando passa muito longe de ser uma representação; na verdade ela presenta, ao invés de representar, uma vez que ela é experiência que se dá no presente e através do corpo. Uma experiência total que sentimos na alma, ela deixa bem claro no corpo o que está acontecendo, não restando dúvida ao indivíduo o que ele está vivenciando. Uma forma de tocar o ser no que ele tem de mais sublime e mostrar a ele que essa energia emana, também, do seu coração, do seu corpo, da sua alma.

A ideia da totalidade atinge a pessoa por diversos meios, deixando perceber a conexão com o universo, desde a respiração até a energia que é sentida nos chakras, quando levamos a atenção até eles, já com o corpo preparado. Esses estados especiais, que aqui chamamos de Suprasensoriais em alusão as teorias de Hélio Oiticica, são o instrumento que nos provam, incontestavelmente, que possuímos algo maior que está ligado diretamente ao fenômeno da criação. Você pode chamá-lo de energia criativa, de sublime, pode chamar de alma ou de Deus, mas vai ser difícil negar que isso exista depois de ter sentido em seu próprio corpo.

Somos seres divinos, uma vez que somos criadores. Precisamos trabalhar essa energia especial, esse presente, para atingirmos o estado da arte em nossas vidas. A partir daí, levaremos essas experiências para fora de nossos mats e viveremos em uma outra frequência, onde a vida encontra a arte, a arte mais sublime, a arte de viver sem violência, em harmonia com a natureza e com

todos os seres, a arte de perceber cada segundo como um fenômeno de criação, por que é isso que é a verdade da vida, o que resta é tomarmos consciência dessa obra divina.

Se percebermos apenas nosso corpo como uma obra de arte isso já será uma verdade, mas ao mergulharmos dentro dele veremos que isso é apenas o início. Esse é um prelúdio de algo maior, onde a comparação funciona como uma metáfora de descoberta do nosso corpo como uma obra de arte, da nossa energia criativa, da nossa vida, enquanto obra de arte e, como tal, ela vai aspirar sempre ao sublime.

Considerações finais

Ao lado dos ensinamentos do Yoga esse percurso fica evidente, uma vez que o mais importante é o caminho, a prática, a entrega. Para lembrar a principal interlocutora do Hélio nessa procura: "Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é o que produz o *Caminhando*. Nada existe antes e nada depois." (CLARK, 1964 in BIENAL DE SÃO PAULO, 1994) Assim Lygia Clark, falando sobre sua obra *Caminhando*, deixou explícita essa mesma busca, algo que foi gestado quase em conjunto, tendo desdobramentos distintos, mas que se encaixam perfeitamente, como a mão e a luva.

Por fim, o que percebemos é que a potência da arte em ativar a energia criativa é algo que se relaciona diretamente com muitas práticas do Yoga, que muitas vezes consegue ser mais rápida no sentido de trazer a mente e o corpo para o momento presente uma vez cientes disso, poderemos ver e viver a arte de diversas maneiras. Perceber esse fenômeno e estar consciente dessa potência em nossas vidas é algo mágico que nos coloca em uma sintonia fina com a vida e com a arte.

Perceber o corpo como uma obra de arte, mais que o corpo físico, todos os níveis da consciência e as reações químicas e físicas que ele desencadeia, cada partícula de ar que entra pelas narinas, cada inspiração, cada expiração, como nossa conexão direta com o cósmico, cada movimento e pensamento como a mais afiada e magnífica tecnologia, é um segredo que pode mudar nossa vida de maneira inequívoca.

Trabalhando a energia da criação em nosso corpo, criando através dela também coisas novas através da arte, criando a partir desse processo essa conexão, essa união, essa potência, essa proposição de unir todas essas coisas é o que faz da arte também parte integrante do Yoga. Aqui a arte deixa de ser um objeto, uma *commodity*, deixa de ser uma forma da especulação, para existir enquanto ação, enquanto energia, um bem que é imaterial, algo que só pode ser vivido na experiência e no presente.

A união da Arte e do Yoga no agora serve também para que possamos perceber melhor o presente da vida, o que há de sublime em cada momento da nossa existência, em cada encontro do ar com nossos pulmões e nossa energia criativa. A Arte de controlar essa energia e nos conectar com nossa consciência, com nós mesmos, com o sublime, com o cósmico, é o objetivo e o caminho do Yoga.

Fig. 2 – Hélio Oiticica, *Parangolé 1 – P25 Capa 21*, 1968.
(Fotos: Cesar Oiticica Filho)

Referências

ARIEIRA, Gloria. *O Yoga que conduz a plenitude, Os Yogas Sutras de Patanjali*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2017.

CARDOSO, Ivan; Lucchetti, R.F. *Ivanpirismo - o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: EBAL, 1990.

CLARK, Lygia. *Cartas Lygia Clark-Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia. Caminhando. Livro-Obra, 1964. In BIENAL DE SÃO PAULO (22ª Bienal de São Paulo, catálogo da Sala Especial). *Hélio Oiticica, Lygia Clark*, 1994.

FEUERSTEIN, Georg. *A tradição do Yoga*. São Paulo: Ed. Pensamento, 2011.

FIGUEREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica. Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

IYENGAR, B. K. S. *Luz sobre o Yoga*. São Paulo: Ed. Pensamento, 2016.

LE PAGE, Joseph; ABOIM, Lilian. *Guia Prático de Guippy*. Yoga Integrativa. Santa Catarina: Yoga Integrativa, 2017.

OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue 2011.

SARASWATI, Swami Nirajananda. *Prana and Pranayama*. Munger, Bihar, Índia: Yoga Publication Trust, 2016.

Alfabeto Maldito (ensaio visual)

Cursed Alphabet (visual essay)

Alfabeto Maldito (ensaio visual)

Joélson Buggilla [*]
Artista e designer independente, Brasil

Jorgge Menna Barreto [**]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38721

RESUMO: *Alfabeto Maldito* foi uma exposição realizada por Joélson Buggilla e Jorgge Menna Barreto entre os meses de julho e agosto de 2019 no SESC-Paraty. A exposição teve a curadoria de Maykson Cardoso.

PALAVRAS-Chave: *Alfabeto Maldito*; Joélson Buggilla; Jorgge Menna Barreto

[*] Joélson Buggilla é artista e designer independente. E-mail:joelsonbugila@gmail.com.
[**] Jorgge Menna Barreto é artista, pesquisador e professor no Instituto de Artes da UERJ desde 2015.
E-mail: jorgemennabarreto@gmail.com .

ABSTRACT: *Cursed Alphabet* was an exhibition held by Joélson Buggilla and Jorgge Menna Barreto between July and August 2019 at SESC-Paraty. The exhibition was curated by Maykson Cardoso.

KEYWORDS: *Cursed Alphabet*; Joelson Buggilla; Jorgge Menna Barreto

RESUMEN: *Alfabeto Maldito* fue una exposición realizada por Joélson Buggilla y Jorgge Menna Barreto entre julio y agosto de 2019 en SESC-Paraty. La exposición fue comisariada por Maykson Cardoso.

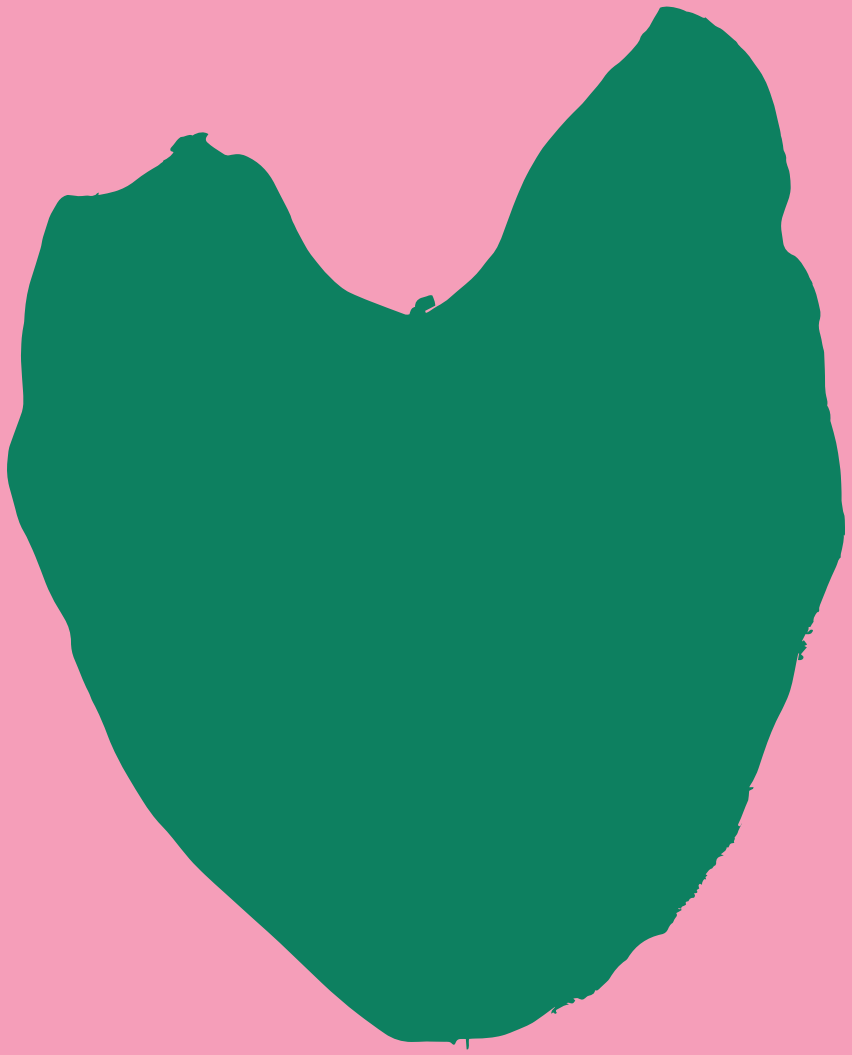
PALABRAS CLAVE: *Alfabeto Maldito*; Joelson Buggilla; Jorgge Menna Barreto

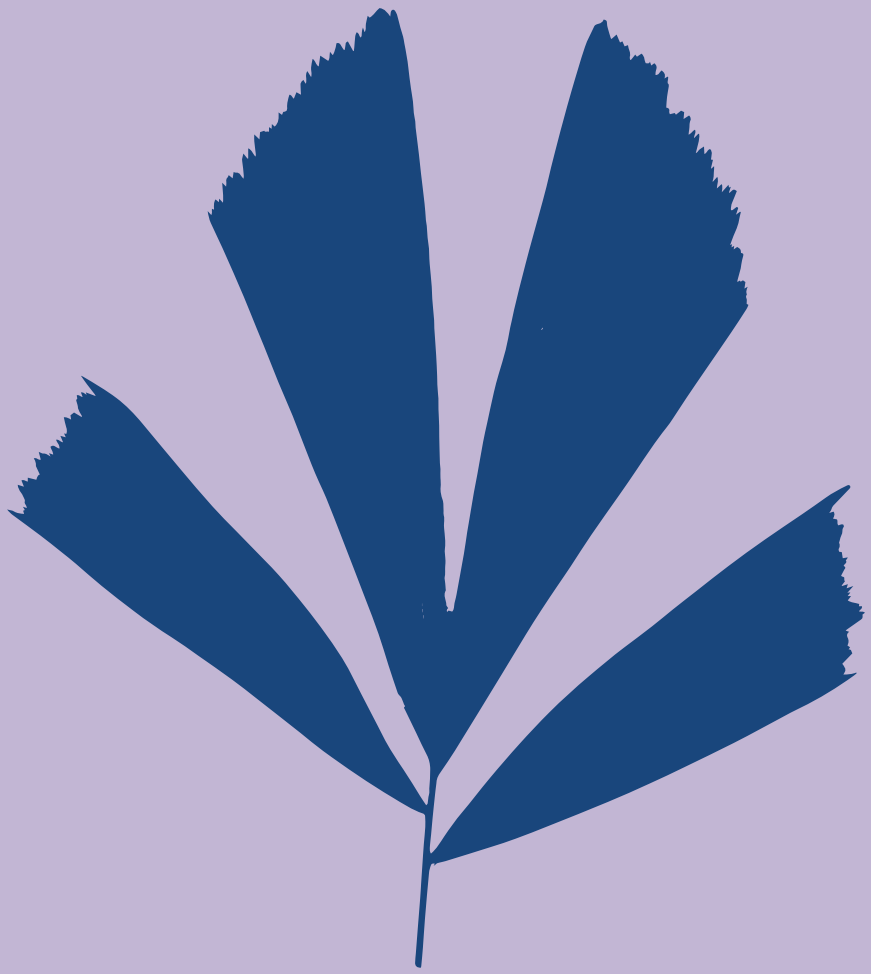
Joélson Buggilla, Brasil, 1986 - Artista e designer, tem pesquisado sobre meios impressos e colaborado com diversos artistas na criação de livros. Atualmente em residência na Jan Van Eyck Academie, Holanda.
+ https://joelsonbugila.com

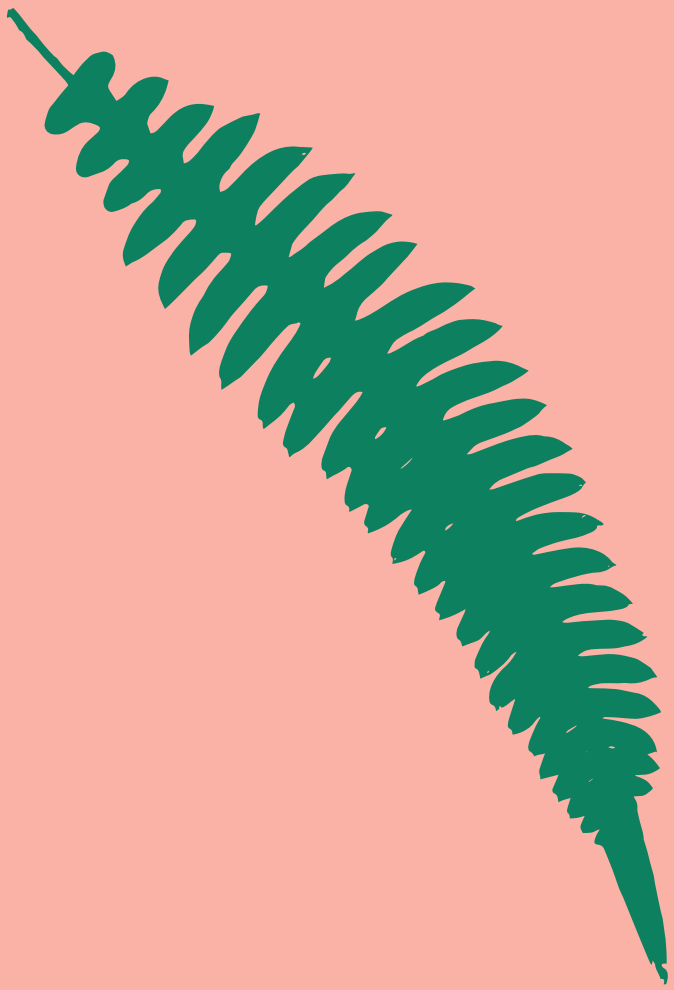
Jorgge Menna Barreto, Brasil, 1970 - Artista e pesquisador, tem trabalhado na intersecção entre arte e agroecologia. É professor no Instituto de Artes da UERJ desde 2015. Atualmente em residência na Jan Van Eyck Academie, Holanda.
+ http://cargocollective.com/jorgemennabarreto

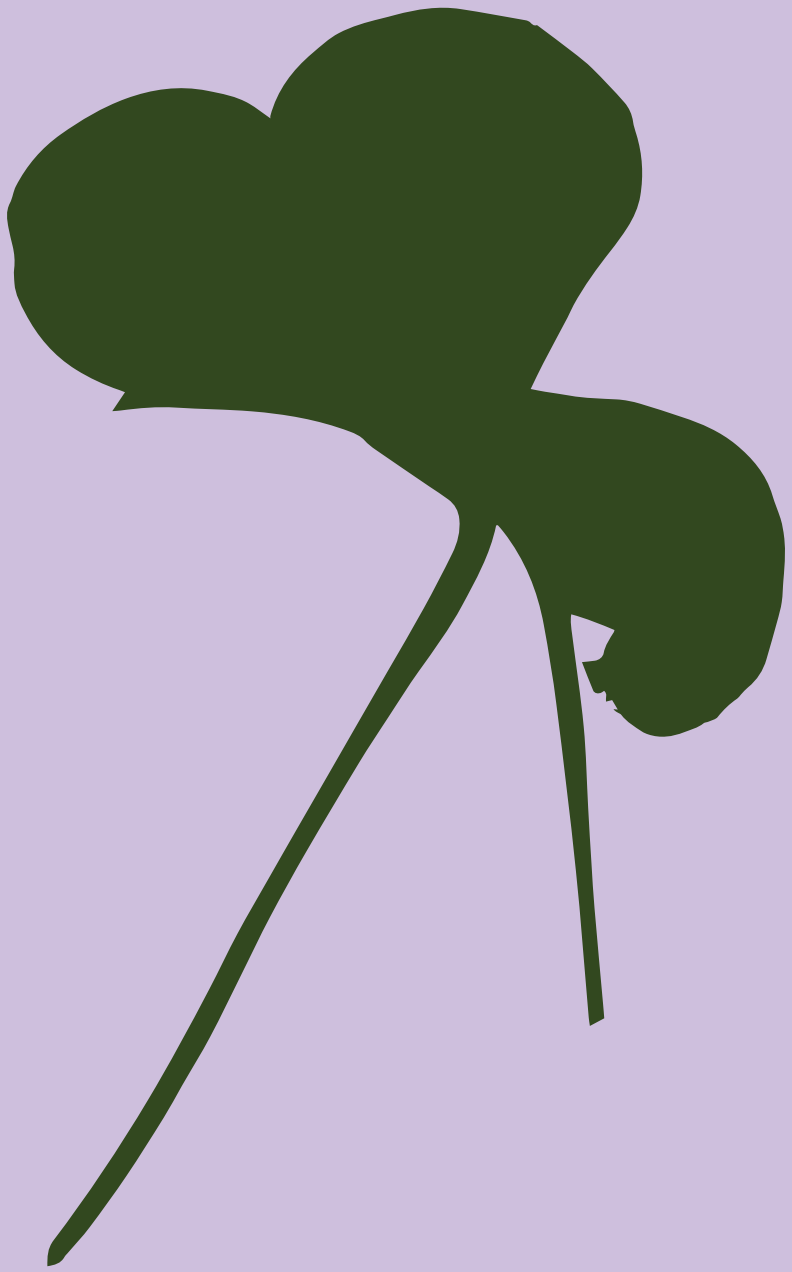
Citação recomendada:

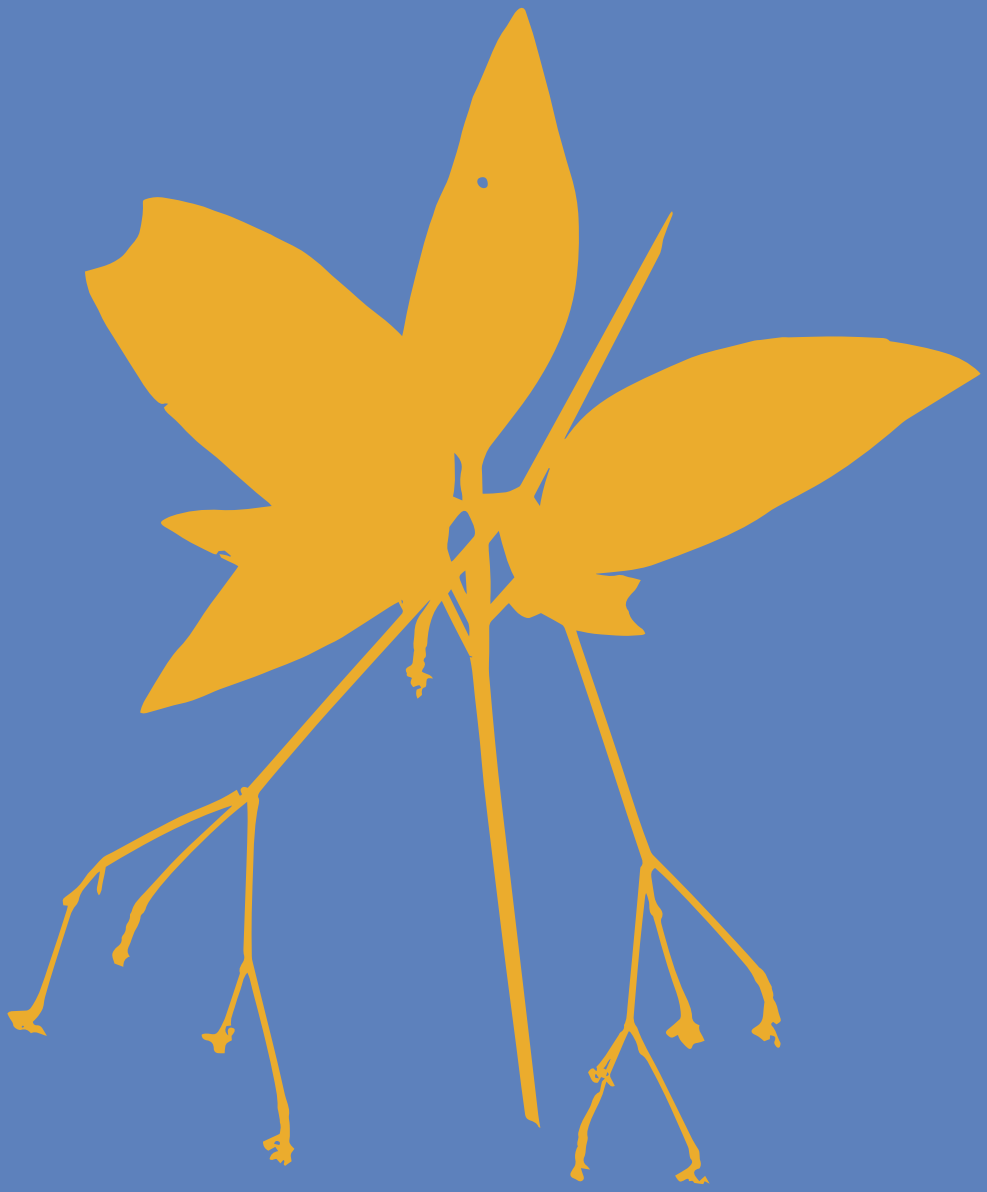
BUGGILLA, Joélson; MENNA BARRETO, Jorgge. Alfabeto maldito. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 201-226, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis. v20i34.38721]

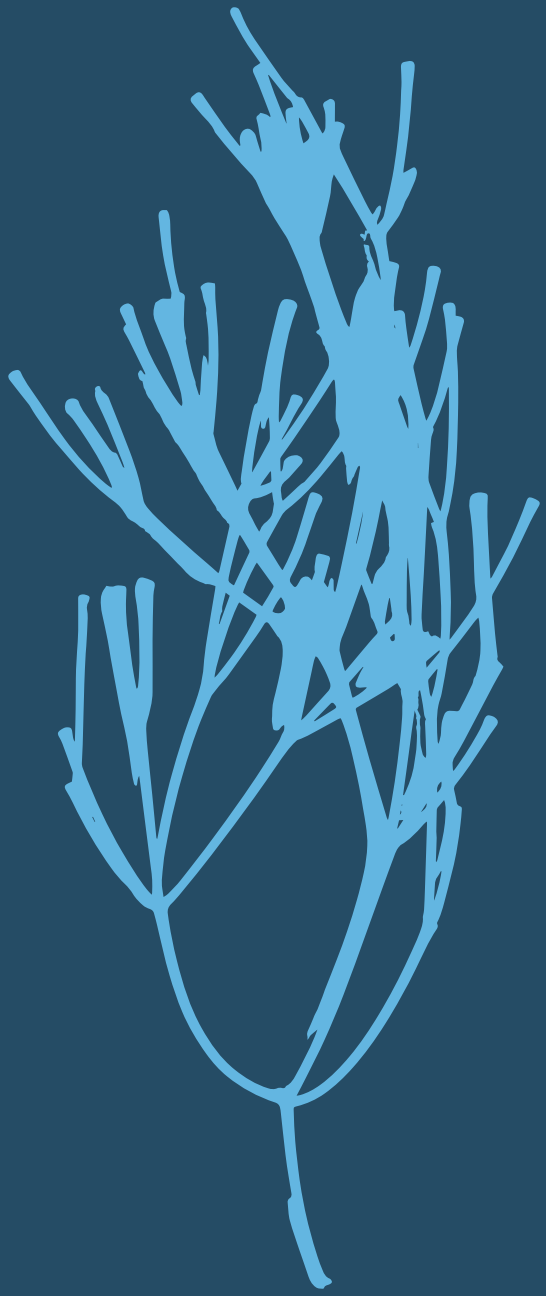


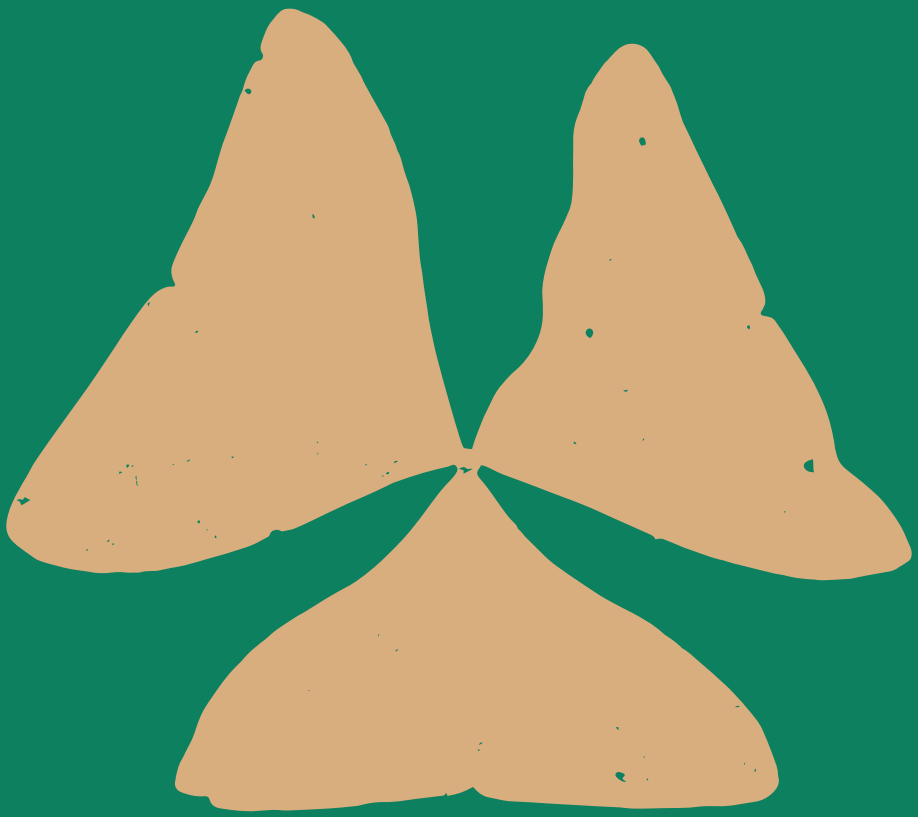


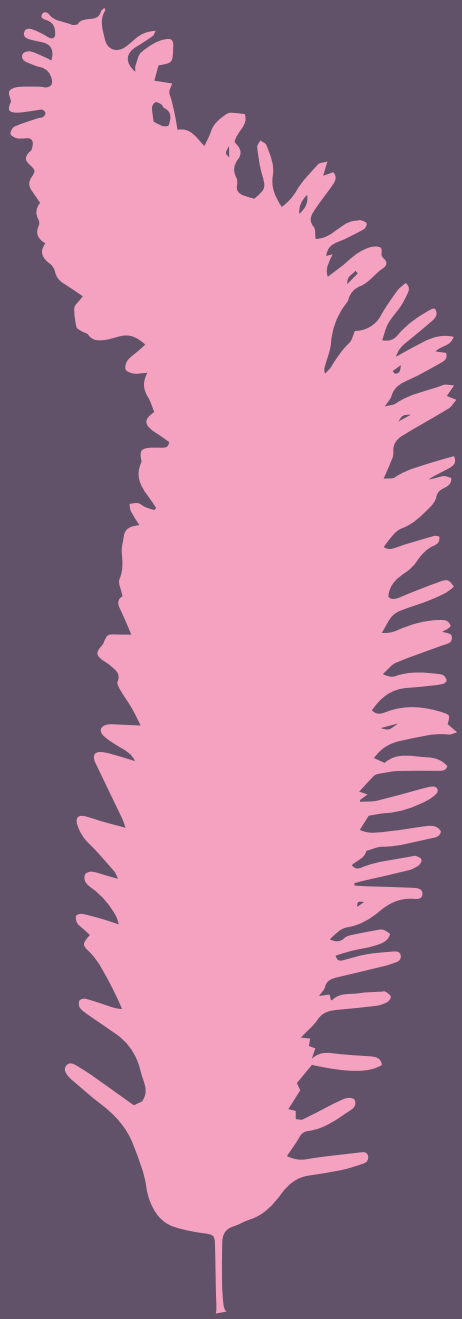


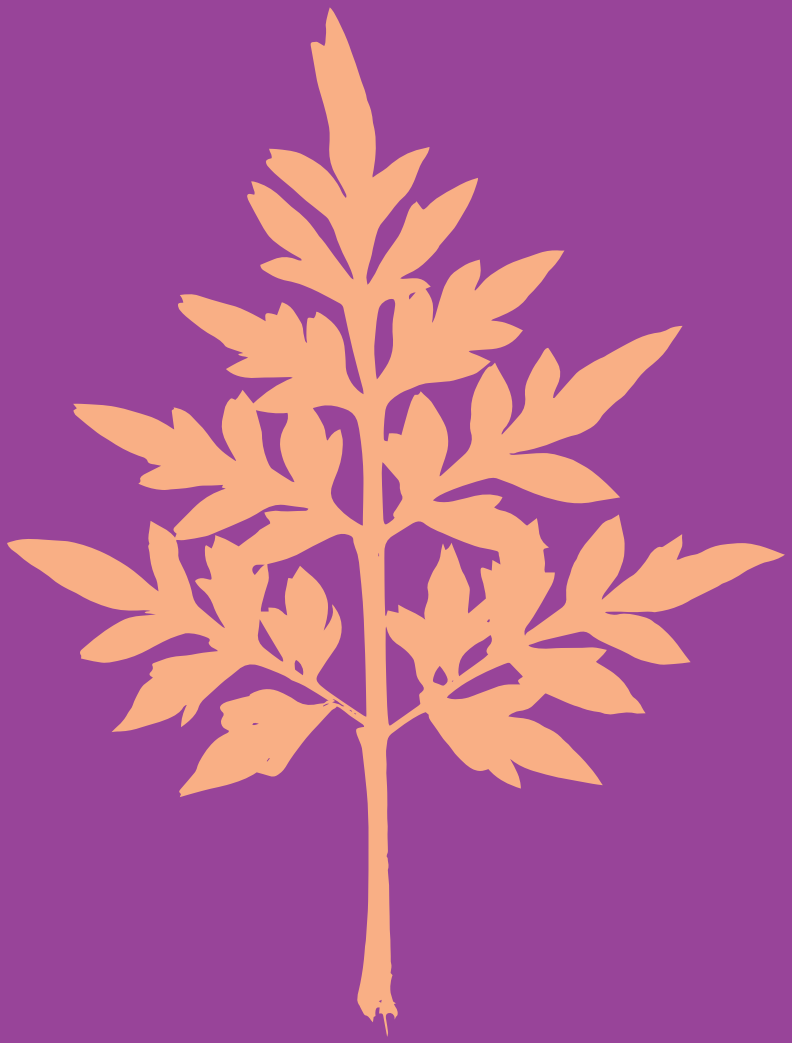












Quando é preciso saber que não sabemos o suficiente: *Alfabeto maldito* enquanto um exercício de desleitura

When You Need to Know that We Don't Know Enough: *Damn Alphabet* While a Sloppy Exercise

Cuando necesita saber que no sabemos lo suficiente: *Maldito alfabeto* mientras haces un ejercicio descuidado

Maykson Cardoso *
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38723

RESUMO: Este texto foi escrito como apresentação do catálogo de Alfabeto maldito, exposição realizada por Jorgge Menna Barreto e Joélson Buggilla entre julho e agosto de 2019, no SESC-Paraty, que tive a oportunidade de acompanhar também como curador. Na primeira parte, faz-se um percurso breve do trabalho de cada um dos artistas, pensando no ponto de encontro que possibilitou a construção de um trabalho comum; na segunda, propõe-se, brevemente, um caminho para uma experiência de "[des]leitura", orientada por esse alfabeto muito singular e, por princípio, indecifrável. A segunda parte do texto foi, também, o texto de parede da exposição, de sorte que o seu formato obedece às exigências desses dois gêneros textuais muito específicos, marcados pela reflexão sucinta, sugestiva, mais "direta ao ponto".

PALAVRAS-CHAVE: Alfabeto maldito; Jorgge Menna Barreto; Joélson Buggilla

* Maykson Cardoso é doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: maykson.sousa@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7916-4029

ABSTRACT: This text was written as an introduction to the catalogue of Alfabeto maldito, an exhibition by Jorge Menna Barreto and Joélson Bugila between July and August 2019 at SESC-Paraty — which I took part in as curator. The first part is a brief overview of each artist's work, from a standpoint of the intersection that allowed the creation of this joint work; the second briefly proposes a route to an exercise of "[mis]reading", guided by a unique alphabet that is, in principle, indecipherable. The second part of the text was also the exhibition's wall text, as such the text follows the requirements for the form of both of these specific textual genres, marked by succinct and suggestive reflection, while being to the point.

KEYWORDS: Damn Alphabet; Jorgge Menna Barreto; Joélson Buggilla

RESUMEN: Este texto fue escrito como una presentación del catálogo de Alphabet maldito, una exposición realizada por Jorgge Menna Barreto y Joélson Buggilla entre julio y agosto de 2019, en SESC-Paraty, que tuve la oportunidad de seguir como curador. En la primera parte, se realiza una breve descripción del trabajo de cada artista, pensando en el punto de encuentro que permitió la construcción de una obra común; En el segundo, proponemos brevemente un camino hacia una experiencia de "lectura", guiada por este alfabeto único y, en principio, indescifrable. La segunda parte del texto fue también el texto de la pared de la exposición, por lo que su formato cumple con las demandas de estos dos géneros textuales muy específicos, marcados por una reflexión sucinta, sugerente, más "al punto".

PALABRAS CLAVE: Maldito alfabeto; Jorgge Menna Barreto; Joélson Buggilla

Citação recomendada:

CARDOSO, Maykson. Quando é preciso saber que não sabemos o suficiente: Alfabeto maldito enquanto um exercício de desleitura. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 227-232, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38723]

Os desafios da arte e da estética no século XXI

1. Do *mundo da forma* à *forma do mundo*

Entre todos os pontos de partida que se pode tomar para começar a compreender *Alfabeto maldito*, há um que diz muito sobre as forças que, aí, se colocam em jogo: o fato de que esta é a primeira colaboração que Joélson Buggilla e Jorgge Menna Barreto assinam conjuntamente, enquanto "trabalho de arte". Por isso, é possível começar pensando que este alfabeto particular surge primeiramente de um encontro sensível que propiciou um exercício de depuração das questões que ambos os artistas vêm desenvolvendo ao longo de suas trajetórias. O que, sem sombra de dúvidas, leva a passar panoramicamente por certos trabalhos que dão a ver uma relação mais direta entre aquilo que fizeram e o que ora apresentam.

Os interesses de Jorgge Menna Barreto pela linguagem, pela tradução, pela construção de uma relação complexa destas com a *site-specificity* e, ultimamente, também com

o cultivo agroflorestal e o ativismo alimentar, têm resultado em uma série de projetos que vêm se complexificando a cada novo desdobramento. Entre eles, destacam-se, nos últimos anos, os *Sucos específicos* (2014), feitos com plantas selvagens comestíveis cujas propriedades estão relacionadas às *especificidades do lugar* onde crescem; *Restauro* (2016), que integrou a 32ª Bienal de São Paulo, onde o artista instalou um restaurante que oferecia comida feita com alimentos cultivados em agroflorestas situadas nos arredores da metrópole, ao mesmo tempo que dava lugar a uma série de ações educativas que, entre outras coisas, trazia semanalmente agroflorestei-ros para falar com o público participante; e, por último, *Londelion* (2017), realizado na *Serpentine Gallery*, em Londres, que consistiu na fabricação de sorvetes de *dente de leão – dandelion*, em inglês, talvez a mais conhecida das chamadas "ervas daninhas" –, presença marcante nos parques de Londres. Esses projetos dão a dimensão de uma preocupação evidente para o artista, totalmente alinhada à sua tomada de posição em relação à responsabilidade ambiental e a outras possibilidades de produção de alimentos que fazem frente aos processos de devastação ambiental.

Por sua vez, os trabalhos mais recentes de Joélson Buggilla dão testemunho de um tipo de expressão que é capaz de combinar uma sorte de pensamento gráfico às experimentações escultóricas, de colagem e, em alguma medida, pictóricas, sem deixar de estar atento às exigências da ordem do dia. Isto é, o artista tem feito um uso muito pertinente da forma e do conteúdo, sem que este seja valorizado em detrimento daquela. No último ano, sua pesquisa exaustiva com jornais impressos, especialmente os brasileiros, deu corpo a um conjunto de trabalhos que, se de um lado lidava com suas matérias cinzentas (ou seja, com a materialidade do papel, mas, também, de modo figurado, com as matérias jornalísticas), de outro procurava insistentemente encontrar ocasião para a inventividade nas brechas entre uma coluna de jornal e outra – as quais o artista chamou de "áreas livres". Assim, se em alguns trabalhos o artista dá ênfase à violência cotidiana das cidades, expressa em cada palavra das manchetes que ele recorta e coleciona para compor textos em colagens, em outros, ele recorta e coleciona as "áreas livres" para construir uma paisagem pictórica vibrante, como quem buscasse o último canto de li-

berdade para reinventar o mundo em meio à terra arrasada das notícias dos jornais[1].

Quer dizer... é bom que se tenha em mente que este *Alfabeto maldito* é resultado de dois modos diferentes de pensar e se haver com o *mundo da forma* e, portanto, com os problemas da arte, mas de comum acordo no que se refere à responsabilidade ética daqueles que se esmeram em buscar – ou apostar em – outras saídas, mesmo quando parece não haver nenhuma saída possível. Assim, mesmo diante da diferença em relação ao modo como trabalham o "mundo da forma", Joélson Buggilla e Jorgge Menna Barreto se encontram na esperança de mudar minimamente a *forma do mundo*. E, com isto, entenda-se: mudar minimamente o modo como temos vivido no mundo, mudar a perspectiva a partir da qual o olhamos e nos relacionamos com ele.

2. Um alfabeto indecifrável

Alfabeto maldito é um título que pode ser imediatamente relacionado a alguma *instância da letra*. Mas, se assim o for, não surtirá outro efeito senão o de uma rasteira em quem se dispõe a olhá-lo a partir dessa perspectiva. É que ao confrontar o título com o trabalho, vê-se que não se está, aí, diante de quaisquer letras reconhecíveis: não há, neste alfabeto, nada que represente graficamente as unidades sonoras – os fonemas – que compõem uma língua. Mesmo sua ordem é orgânica, mutável, selvagem: não começa no *a*, não termina no *z*, e talvez, sequer, tenha fim... seja um trabalho em curso. E muito embora as imagens possam sugerir um código secreto a ser desvendado – como se fossem hieróglifos ou ideogramas –, qualquer tentativa neste sentido será igualmente frustrada.

Acontece que este *alfabeto* é, por princípio, indecifrável. O que se deve ao fato de que ele surgiu como uma tentativa de fazer valer a experiência do humano diante de uma linguagem que lhe é completamente estranha e inacessível: a linguagem secreta das plantas. Por isso, diante dele, e dessas letras-plantas, não se está diante de uma experiência de leitura, mas, antes, de *desleitura* — como, aliás, Jorgje Menna Barreto nomeou outro de seus projetos; uma experiência que dá lugar à desconstrução de um modo de ler humano, demasiado humano. É por isso que *Alfabeto maldito* nos cons-

trange a tomar uma posição: a de que não sabemos o suficiente sobre o mundo, ou melhor, a de que o nosso saber se limita à nossa condição de humanos constituídos *em uma* e *por uma* linguagem que é somente nossa. Neste sentido, o pensamento ameríndio de alguns povos poderia vir ao nosso socorro para finalmente nos oferecer outra concepção do mundo, tal como nos ensina Eduardo Viveiros de Castro, resumindo-a, em poucas palavras, já no início de um de seus artigos: "a concepção de um mundo que é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2004)[2].

*

O projeto *Alfabeto maldito* é fruto de uma experiência imersiva de Joélson Bugila na Agrofloresta Sítio São José, em Paraty, Rio de Janeiro, em parceria com Jorge Menna Barreto, que acompanhou cada passo dessa experiência. Os artistas contaram com a colaboração inestimável do mateiro Jorge Ferreira, conhecedor da mata nativa da região, e do fotógrafo Rafael Guedes, responsável pelos registros que deram origem às imagens do trabalho e da publicação. Em todas as etapas, o projeto recebeu o apoio do Sesc de Paraty, que também acolheu a exposição.

Notas

[1] Recomendo, também, a leitura do texto "Sketch crítica sobre as coisas que aprendi com os trabalhos recentes de Joélson Buggilla, ou: de outros modos de falar sobre o trabalho dos outros", no qual me detenho mais na produção recente de Joélson Buggilla. O texto pode ser lido no seguinte link: https://bit.ly/2IlWHQQ.

[2] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multiculturalismo na América Latina. *O que nos faz pensar*, n. 18, set. 2004.

Escola do mundo: ideias para adiar o fim da arte, do bairro (Gamboa) e do mundo [1]

School of the World: Ideas to Postpone the End of Art, of the Neighborhood (Gamboa) and of the World

Escuela del mundo: ideas para posponer el fin del arte, del barrio (Gamboa) y del mundo

Luiz Guilherme Vergara (Universidade Federal Fluminense, Brasil) [2]
Kriss Coiffeur (Bar Delas, Rio de Janeiro, Brasil) [3]
Ligia Veiga (Grande Companhia de Mysterios e Novidades, Brasil) [4]
Thelma Vilas Boas (Lanchonete <> Lanchonete e Escola Por Vir, Brasil) [5]

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.40099

RESUMO: No dia 16 de outubro reunimos um grupo de estudantes de graduação em artes da UFF para uma visita aos projetos Lanchonete <> Lanchonete (Bar Delas), Escola Por Vir e a Grande Companhia de Mysterios e Novidades, Escola Sem Parede, todos no Bairro da Gamboa. O impacto dos depoimentos da Kriss Coiffeur, Ligia Veiga e Thelma Vilas Boas, juntamente com a riqueza cultural destes cenários urbanos, atravessou os palimpsestos e anacronismos de diferentes camadas históricas, políticas e econômicas, apontando para práticas de resistência e resiliências das ações coletivas e solidárias. Esta imprevisível aula aberta reuniu "ideias e visões", se apropriando do sentido de adiar o fim do mundo de Ailton Krenak, ideias de escolas de arte para adiar o fim do bairro da Gamboa ou do papel da arte no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: escolas de arte; Gamboa; gentrificação

ABSTRACT: On October 16th, 2019. we gathered a group of UFF undergraduate students in arts for a visit to the projects Lanchonete <> Lanchonete (Bar Delas), the Upcoming School and the Great Company of Mysterios and Novelties, School Without Walls, in neighborhood of Gamboa. The impact of the testimonies of Kriss Coiffeur, Ligia Veiga and Thelma Vilas Boas, together with the cultural richness of these urban scenarios, crossed the palimpsests and anachronisms of different historical, political and economic layers, pointing to practices of resistance and resilience of collective and solidarity actions. This unpredictable open class brought together pragmatic "ideas and visions" to appropriate Ailton Krenak's "ideas to postpone the end of the world", or being more specific, or at least, or ideas of art schools to postpone the end of the neighborhood of Gamboa, or the role of art in the world.

KEYWORDS: art schools; Gamboa; gentrification

RESUMEN: El 16 de octubre nos reunimos un grupo de estudiantes graduados en el arte UFF para una visita a proyectos Lanchonete <> Lanchonete (Bar Delas), Escuela para venir y la Grande Companhia de Mysterios e Novidades, la Escuela sin pared, el Distrito Gamboa. El impacto de los testimonios de Kriss Coiffeur, Ligia Veiga y Thelma Vilas Boas, junto con la riqueza cultural de estos escenarios urbanos, cruzó los palimpsests y anacronismos de diferentes capas históricas, políticas y económicas, apuntando a las prácticas de resistencia y la resistencia de las acciones colectivas y solidarias. Esta clase abierta se reunió impredecible "ideas y visiones," apropiarse el sentido de posponer el fin del mundo de Ailton Krenak, ideas de escuelas de arte para posponer el final del barrio Gamboa o el fin del papel del arte en el mundo.

PALABRAS CLAVE: escuelas de arte; Gamboa; gentrificación

Citação recomendada:

VERGARA, Luiz Guilherme; COIFFEUR, Kriss; VEIGA, Ligia; VILAS BOAS, Thelma. Escola do mundo: ideias para adiar o fim da arte, do bairro (Gamboa) e do mundo. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 233-260, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.40099]

Escola do mundo: ideias para adiar o fim da arte, do bairro (Gamboa) e do mundo

Introdução

Três mulheres, Kriss Coiffeur, Ligia Veiga e Thelma Vilas Boas, três vidas, três projetos – Lanchonete (Bar Delas), Escola Por Vir e a Grande Companhia de Mysterios e Novidades / Escola sem paredes, conduzidas pela solidariedade, atravessam as categorias, circuitos e sistemas instituídos da arte, sejam as faculdades, escolas ou museus e galerias, todas compondo um tecido de sinergias na Gamboa. O que Thelma toma de Davi Kopenawa (*A queda do céu*) como por vir diante de colapsos emerge em sua fala e ação pelo sentido existencial, social e pedagógico constituintes do agir no futuro pelas crianças. Ou como Ligia celebra em seu quadro-negro de fundamentos para de uma Escola sem paredes – "somos o sonho de nossos ancestrais." Em todas essas trajetórias, a CORAGEM é presente como agir do coração. Entre as crianças do bairro que cruzam o Bar Delas, a Lanchonete e agora a Escola do Por Vir, fruto da colaboração entre Thelma e Kriss, têm-se também na mesma vizinhança a trajetória de uma es-

cola de arte (desde 2007) voltada aos cortejos, ao teatro de rua, incorporando todos os santos aos moradores de rua. O que se testemunha nessas vozes é a resistência e a necessidade vital da arte para gerar "ideias para adiar" o futuro que traz colapsos, o fim do mundo, o fim de um bairro ameaçado pela trilhos da gentrificação, do tráfego e das milícias da Zona Portuária.

As falas gravadas, acompanhadas pelos registros fotográficos realizados pelxs próprixs estudantes, foram constantemente cortadas pelos sinos e signos da passagem do VLT (Veículo Leve de Transporte). Levemente nostálgico, insistentemente marcante do atravessamento e da chegada de um mundo de incertezas do que vêm, e se transporta de uma complexidade inquietante de indagações. O que pode ainda ser adiado, ou transformado, pelos exercícios diários de solidariedade? Pode a potência e fragilidade das microgeografias de afetos fundar uma escola-abrigo-floresta da arte para adiamentos dos colapsos? Visitam-se nessas falas e percursos de vida uma geografia de inquietações que não apenas compõem as reconfigurações existenciais de cada uma dessas protagonistas, mas também as mudanças em esboço para os sentidos de luta e transformação que atingem as faculdades e escolas de arte sem paredes e com florestas.

Depois de 40 anos como moradora e liderança das ocupações na Gamboa, Kriss Coiffeur resolveu fazer faculdade em Ciências Sociais, sob a influência ou inspiração de Thelma Vilas Boas. Ligia Veiga é um patrimônio vivo de uma geração de guerrilha, formada fora da faculdade por mestres como Hélio Eichbauer (1941-2018) e Graciela Figueroa (Uruguai, 1944), cruzando os anos de Rubens Gerchman na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e as experiências com o grupo Coringa no MAM. Apesar da ditadura militar, Ligia conta sua trajetória através dos anos 70 pelas lutas e experiências de liberdade da arte e do teatro de rua como sua verdadeira escola, que vão fundamentar as bases da Grande Companhia de Mysterios e Novidades criada em São Paulo em 1981, até sua chegada à Gamboa em 2007. A Grande Companhia de Mysterios e Novidades migra para Zona Portuária como Escola sem paredes, inicialmente pelo Projeto "Gigantes pela própria Natureza" – orquestra itinerante sobre pernas de pau. Sem dúvida, Ligia projetava uma escola floresta de imaginários voltada para a formação de

jovens que atuariam em uma "orquestra de perna de pau", para produção de cortejos, rituais, teatro e ações de rua, como tal, uma visão de arte pública para além das faculdades.

Ao mesmo tempo em que a cartografia dessas confluências entre arte e vida aponta também para desobediências e resistências epistêmicas e ontológicas de transformações e cuidados existenciais, sociais e políticos, a própria reconfiguração urgente do sentido de escola de arte é colocada em questão. Esses relatos inspiram prospecções e indagações sobre os fundamentos éticos do pragmatismo utópico como linhas micropolíticas e geopoéticas para adiar o fim da arte, do bairro e do mundo. O pragmatismo utópico se traduz como sentido público da arte, indissociável das inquietações e incompletudes existenciais formando um tecido imantado de atração de indivíduos como agentes e agenciamentos do por vir como forma e potência para a vontade construtiva coletiva do comum, de comunidades e escolas experimentais de solidariedade.

Primeiro encontro com Kriss Coiffeur - Bar Delas / Lanchonete <> Lanchonete

A trajetória de vida de uma liderança comunitária pode ser contada a partir da solidariedade que leva Kriss hoje a ter dois *hostels*, sendo um para marinheiros da Marinha Mercante em trânsito e pacientes em cuidado indicado pelo Serviço de Atendimento da Capitania dos Portos do Rio de Janeiro (CPRJ). Kriss contou sua trajetória para os estudantes de arte que imediatamente ficaram interessados em colaborar em diversas proposições descritas, tais como o Salão de Beleza para as moradoras de rua, acolhimentos e visitas ao CPRJ nos fins de semana, entre outras atividades sociais.

O primeiro impacto ao entrar no Bar Delas foi sua riqueza ética-estética. Uma aura era captada pelos estudantes de arte, pois ali pulsava um sentido vital até então desconhecido, de vidas solidárias (da ocupação) como arte, para além da arte, à margem do individualismo da correria urbana. Imagina-se o quanto Thelma, vindo de São Paulo, não teria encontrado ali o chão para sua cambalhota existencial, para inaugurar e inventar futuros compartilhados de construção coletiva. Porém, a partir do encontro

com a Thelma, a vida da Kriss também tomou um novo impulso. Observando a vizinhança do Bar Delas, na esquina das ruas Pedro Ernesto e Sacadura Cabral, têm-se em diagonal oposta a Praça da Harmonia, o seu coreto isolado no tempo, e o antigo Moinho Fluminense, uma imensa construção de tijolos aparentes, que são demarcadores do palimpsesto e anacronismos que envolvem as invasões contemporâneas da gentrificação da Zona Portuária.

Certamente poderiam ser lembradas várias experiências e tentativas utópicas de artistas de fazerem restaurantes, tais como a proposta anarquista do Food in Soho, cofundado por Gordon Matta Clark em 1971. Ou mais recente, de Asia Komarova[6] em sua residência no Capacete que se desdobrou em sua experiência atual na Holanda como espaço de convivências e de comunidade de saberes – no qual coloca em questão os desafios de elaborar um desenho comunitário e dos engajamentos coletivos. Os debates e tendências para a busca por experiências comunitárias estão presentes como utopias pragmáticas desde as rupturas dos anos 1960, conforme já abordadas no texto de Hélio Oiticica – os sentidos apontando para novas transformações. Dos barracões aos espaços públicos e às células de cocriação e compartilhamento de outros saberes, de Oiticica às tendências e posicionamentos decoloniais de hoje, as táticas de resistência e de resiliência da arte são conduzidas pelas desobediências epistêmicas e distopias do contemporâneo. Kriss faz parte desta distopia sem preocupações em ser ou não ser arte, mas certamente o Bar Delas é uma escultura social, um campo imantado que abriu um horizonte de reinaugurações para a própria Thelma a partir do fim de sua residência artística no espaço Saracura em 2018. Com os casos de entrelaçamentos entre vida e ações solidárias da Kriss, Thelma e Ligia é possível parafrasear Krenak – para reunir visões e "ideias para adiar o fim do mundo, também da arte e de um bairro chamado Gamboa.

Kriss Coiffeur - KC

1. Sou Kriss, Christiane Rodrigues, mas as pessoas me chamam de Kriss, tenho 43 anos, moro no bairro desde quando tinha um ano de idade. Nasci na Bahia, e meus pais, sendo caminhoneiros, viviam indo e voltando entre Rio e Bahia. Moro aqui no

Bairro da Saúde desde um ano, mais ou menos. Isso aqui é super lindo.

2. Vou falar um pouco mais da Thelma. Quando a Thelma apareceu aqui foi muito lindo. Quando ela chegou perguntando quem era a dona (janeiro de 2018). E era eu, uma mulher, e não tem dono, sim dona. Thelma é como se fosse minha alma gêmea. Quando eu vi muita gente bonita passando pelo bairro, indo e voltando, pensei que bem que esse povo poderia parar aqui no bar.

3. O Bar Delas não é um bar de bêbados. Não é um bar que tem briga, não é só um bar. O Bar Delas é tua casa, é acolhimento, todas as pessoas que chegam comem, ficam, o morador de rua pede para tomar banho. Crianças vêm comer, jogam *flipper*, sentam ali, dormem. - Tia "qual é a senha? qual é a senha?"

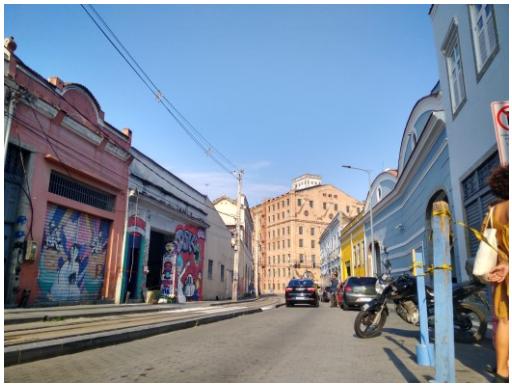
É um lugar que eu e a Thelma tiramos as crianças da rua. As crianças do bairro ficam até 2 e 3 da madrugada na rua. Os pais não querem nem saber.

4. A preocupação do afeto. Eu e a Thelma nos separamos e não nos separamos. A Thelma está na parte de lá na escolinha, no dia a dia – e aqui o Bar Delas.

Eu e Thelma queremos fazer um salão de beleza, dar aula de graça para adolescentes de barbeiro. Vamos dar um curso e depois dar trabalho. Não queremos perdê-las para o tráfico. As crianças e adolescente de 12, 13, 14 e 15 anos – daqui a pouco nós as perdemos para o tráfico... elas vão querer um chinelo... e não tem dinheiro. E então perdemos para o tráfico.

Eu e Thelma tínhamos pensado em fazer um curso profissionalizante. A Thelma faz a escolinha para os menores e, aqui, faremos um curso de barbearia para crianças a partir de 12 anos, para não as perder para o tráfico. Aqui terá curso gratuito para formação em barbeiro. Aqui já é salão, é lavanderia. Aqui todo mundo almoça, todo mundo fica. A revitalização [gentrificação] do bairro fez que eu acordasse para esse lado. De juntar com Thelma e pensar em algo diferente para os adolescentes para as crianças do bairro. E estamos aí. Estamos aí lutando para isso. Vamos abrir uma chamada agora em novembro.

bar DEL
Kriss & S
VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER
NÃO
bar D
Kriss



5. Se me perguntar do que eu gostei na mudança do bairro – gostei só de ter gente nova. Mas não gostei de muitas coisas que aconteceram no bairro com essa revitalização, tipo tirar os ônibus, tirar os empregos de muitos moradores do bairro. Porque o Moinho Fluminense (está fechado) ... segundo algumas pessoas, vai ser shopping, vai ser prédio residencial; vai ser um Copacabana Palace, um Copacabana de 6 estrelas. Tudo que está acontecendo no bairro hoje não é para nós, não é para morador do bairro. Com essa revitalização acho que umas 2000 pessoas foram embora do bairro.

6. Aqui somos uma ocupação de 40 anos... e agora apareceram uns donos "picas" (já gastei 16mil reais de advogado) brigando por espaço. O dono que não aparecia há 40 anos, você imagina, agora apareceram 5 donos – todos 5 advogados. O juiz vai dar causa ganha para quem? para os donos? Não quero ter advogado... eu não preciso de advogado porque vou ter que mentir, eu não quero mentir.

7. Ano que vem vou fazer faculdade – vou fazer ciência social – que maravilha viu; depois de 40 anos vou decidir o que quero e queria fazer. Eu nunca quis fazer faculdade – sempre trabalhei para mim, desde 12 anos. A minha mãe sempre teve bar, por isso sou apaixonada por bar.

Trabalhei 10 anos na faculdade, na Gama Filho aqui na Candelária. E nunca quis fazer faculdade porque todo mundo que faz faculdade continua trabalhando na Gama Filho, na mesma profissão, nunca exerceram a profissão que fizeram na faculdade. Eu nunca quis fazer faculdade, eu tinha bolsa integral e tinha meu marido, eu tinha (bolsa da marinha), nunca quis fazer faculdade. Depois disso tudo, depois da Thelma (olha só que descoberta), quero fazer faculdade - sempre gostei de trabalhar para mim, ter bar, tinha outro bar perto da colina.

8. Depois dessa mudança todinha foram tirados 2000 moradores. O homem daqui não está conseguindo dormir. Você imagina, por que aqui é uma residência onde moram 10 famílias... aqui tem a gráfica, 25 pessoas trabalham, tipo tudo vai acabar. Aqui tem duas residências que fazem parte do coletivo.

9. Eu acho que queria meu bairro de volta, porque quando não tinha isso (revitalização) era tudo bem natural. Muitas famílias foram embora com esse sonho da minha

casa e minha vida, isso é ridículo, é uma farsa. Você fica submisso ao tráfico ou aos milicianos. Eles começaram a tirar as pessoas, [prometendo] que vai te dar uma casa. Tem pessoas que não pagam nada... ou pagam R$ 27 a R$ 42 ... as pessoas ficaram na empolgação de ir embora, de entregar o imóvel daqui porque iam ser cadastradas para receber uma outra casa. Foi todo mundo embora. O Eduardo Paes veio, começou a oferecer casas. Falei com o Eduardo Paes, na rua oferecendo casas, fazendo cadastro.

Todos que ficaram [no bairro] estão submissos ao tráfico. Onde a boca de fumo hoje é aqui, amanhã é ali. Meninas de 12, 13 e 14 anos engravidam. Porque você cria as suas filhas bonitinhas para o tráfico. Os bandidos não respeitam mais ninguém. Todas as favelas são assim. Sua filha começou a ficar bonitinha, eles querem "namorar", antigamente não tinha isso.

10. Olha só o que essa revitalização fez... muitas pessoas perderam suas vidas, perderam seu sossego... perderam tudo. E no final, eu creio que daqui a pouco, os outros 80% ou 70% que ficaram vão também embora. As coisas estão ficando caro, os aluguéis e o IPTU.

11. O mercado vai sair daqui. Dizem que vai vir um maior, mas ninguém sabe quando. Segundo alguns moradores dizem, [o dono do mercado] investiu em um hotel ali na Rua Camerino. E ainda, com essa roubalheira todinha, os japoneses desistiram. O dono desistiu... está fechando o supermercado... Aí ferrou, se fechar, se não tiver mais mercado, a gente daqui vai comprar onde??? Se fechar, não vamos ter o Mundial (supermercado) do Santo Cristo.

12. O comércio realmente caiu muito, a gente não sabe como esse povo está sobrevivendo. Tinham 10 mil trabalhadores (funcionários) no Moinho Fluminense, 90% morava aqui, também tinha uma fábrica de panela, sindicato da Marinha Mercante, o cais, a estiva que dava emprego para 5000 funcionários que vinham aqui beber... ter um bar onde essas pessoas vinham e podiam beber – ter um bar aqui era ser rico. As pessoas têm esperança no Moinho, mas começo a pensar que se tiver um shopping aqui, será que eles não vão parar de beber uma cerveja aqui no bar? Porém, com os restaurantes Girafa, Pilão de Pedra ou um Habib's, o shopping vindo para cá vai acabar com o comércio... a não ser depois das 22h... você vai ter o "resto" vindo para cá beber.

Ligia Veiga - Companhia de Mysterios e Novidades / Escola sem Paredes

Ao entrar na casa que abriga o universo da Grande Companhia de Mysterios e Novidades têm-se um confronto imediato com um imaginário de Borges – fora do tempo, transtemporal. Palimpsestos e anacronismos eclodem como tempo cíclico – Kairós – que é também uma visão concreta de uma escola de arte e devir floresta. Como Ligia Veiga vem atravessando estes tempos sombrios e se mantendo resistente como lugar – guardiã de futuros e utopias de várias gerações?

Um grande quadro-negro chama nossa atenção por tantas palavras de resistência: CORAGEM – que logo é complementada pela própria Ligia como Agir do Coração. Logo ao lado 1/∞ que acompanha a Ligia como presença e homenagem a Guilherme Vaz.
Ali se inscrevem: Coletivo Cósmico. Nós somos o sonho de nossos ancestrais... Lugar escondido de todos os tempos…

Genealogia de uma Escola sem Parede

1. Aqui é um lugar que está cheio de camadas. Trabalho sobre estas afinidades, expressões artísticas que a gente busca. O trabalho da gente é um trabalho de arte pública. Essa sede é um lugar onde criamos nossos espetáculos e pesquisa. Aqui se estuda e se encontra. E vai abrindo janelas e portas… A nossa potência maior é a rua… ir para a rua fazer as coisas. Onde a gente se sente mais vivo e livre.

2. Comecemos pelo Grupo Coringa. O Gripo Coringa era uma companhia de dança, um grupo que se juntou a partir de Graciela Figueroa, uma mulher fantástica, uma mulher luminosa, dançarina fantástica com a capacidade de juntar pessoas. O Grupo era completamente anarquista fundado entre 1977, quando as coisas estavam começando a fluir a partir da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sob a direção de Rubens Gerchman. Hélio Eichbauer se juntou à Graciela Figueroa. Ambos foram importantíssimos na dança contemporânea no Rio, provocando e motivando muitas situações (experimentais). Eu tinha 17 anos, detestava dança naquela época. A gente só via dança clássica. Quando vi essa mulher dançando

no MAM, fiquei louca. É isso que quero fazer. Ela era como uma égua dançando, uma jogadora de basquete misturada com uma gazela pulando saltando.

Imediatamente a coisa aconteceu. Trabalhando com esse grupo, aquela coreógrafa bailarina louca criou o Coringa (1977-1985), provocando uma ação muito forte entre todos nós de criação e dança. Além dessa mulher e também do que estava acontecendo na época da EAV com direção do Gerchman, Hélio Eichbauer foi outro protagonista deste momento. Ele era um mago. Botou muita gente, gente de todas as idades, pessoas mais velhas que conheço até hoje, para se envolverem de tal maneira com aquela oficina pluridimensional fazendo performances e espetáculos. Eu trabalhava durante a semana, estudava e ia fazer as coisas, desde espetáculos sobre Isadora Duncan (1877-1927), Gordon Craig (1872-1966), Bauhaus. Vanguarda Russa… Shakespeare… música brasileira – tudo misturado.

3. Era uma universidade sem paredes. Ia aprendendo as coisas na medida que ia fazendo as coisas, experimentando as coisas. Uma coisa muito linda, uma maneira de aprender, experimentar e viver as coisas muito única.

4. A minha formação passa um pouco por tudo isso – sou uma pessoa autodidata. Nunca fui para universidade. Mas tive mestres incríveis. Isso aqui (a Grande Companhia de Mysterios e Novidades) é um pouco o resultado dessa mistura, desse amalgamento de experiências de grupo, experiências coletivas mesmo. Eram potentes experiências coletivas com pessoas variadas, muito diferentes. Isso era uma coisa muito incrível nesses anos, nessa época – tinha essa questão da diversidade. Não existia nenhum preconceito com relação ao preto, branco, amarelo, gay, apesar de estar ainda na ditadura. Naquele oásis do Parque Lage que juntou Graciela Figueroa e Hélio Eichbauer, a gente vivia lá, atravessava a madrugada, dormíamos lá, fazíamos coisas na piscina... o Uirapuru, várias montagens, incluindo o povo da poesia… Chacal. Na época eu era muito jovem, não percebia a ditadura naquela época, não tinha noção… aquilo ali era uma bolha. Eu não percebia a ditadura… era um oásis.

5. Eles não percebiam a ameaça que era Arte; não se percebia que era ameaçadora.

CORAGEM
LIBERDADE
LIMITE
COSMOS
CASA
artista
comunidade
identidade
memória
Autos
lugares
pessoas
conexões
individuo
coletivo
corpo
linguagem
Fragmento
Cuidado
AUTONOMIA
ATITUDE
ESCUTA
Cura
Sono das raízes ancestrais
INDIVIDUAL/COLETIVA
RESPONSABILIDADE
Liragusu
envelhecer

Dos cortejos às Procissões de Todos os Santos - uma escola de arte para a rua / arte pública

6. A história dos cortejos deu origem as Procissões de Todos os Santos desde o Largo de São Francisco, que hoje já completam 20 anos. A Grande Companhia de Mysterios e Novidades nasceu em São Paulo. Fiquei morando em São Paulo nos anos 90. Quando eu vim para o Rio em 2000, eu queria voltar para o Rio. Eu achava que o Rio era uma cidade potencialmente de rua... Sentia que em São Paulo era tudo cercadinho. O SESC comprava as ações.

O Rio é uma cidade potencialmente de rua. Quis voltar para o Rio e fazer o trabalho aqui. Quando voltei, encontramos um lugar no Largo das Artes na Rua Luis de Camões, fizemos obras, tiramos paredes.

7. Eu e a Lia Rodrigues nos encontramos em SP – em uma itinerância de nossos trabalhos no projeto "Saravá Mario de Andrade" que ela idealizou e acabou vendendo para o SESC e aí nos tornamos muito amigas. Propus vir para o Rio – "vamos conseguir um espaço". Encontramos um lugar no Largo das Artes na Rua Luis de Camões, 2. Fizemos obras, tiramos paredes. Antes, Antes, tentamos a região portuária. Nessa época, isto aqui estava completamente abandonado. Aqui (a Zona Portuária) era um lugar dos excluídos. Essa coisa toda do Porto Maravilha que deu uma embalagem para o porto – não para dentro. O olhar é ainda de fachada e da borda…

8. Tirou os ônibus daqui – e colocou o VLT. Esse lugar aqui era dos excluídos…

9. O Largo das Artes estava fechado há 5 anos (em 2000) e o Miguel Saad queria fazer alguma coisa. Propusemos ao Miguel de restaurar o prédio para não pagar aluguel. Arrumamos o espaço. Ali, a Lia Rodrigues fez "Daquilo que somos feitos" e eu fiz "o Tal do Mundo".

10. A partir do Largo das Artes começamos a atuar na praça (Tiradentes e o Largo de São Francisco). Durante 7 anos (2000-2007) fizemos (a Grande Companhia de Mysterios e Novidades), com os moradores de rua, apresentações na praça. E aí começamos a fazer um cortejo – que juntasse os orixás, entidades, santos, criando uma legião de ano em ano, que atravessava do Largo de São Francisco à Praça XV, que entrou no calendário da cidade – todo 1º de no-

vembro. Agora fazemos da Praça Mauá até aqui na Praça da Harmonia… esse ano vai ser a vigésima (2019).

11. Hoje temos um calendário de atividades na praça: 23 de abril - Cortejo de São Jorge, que sai da Praça Mauá... desde 1994. Esse ano fizemos o cortejo de São Jorge – A Saga de Jorge; é o começo do calendário da gente da praça.

A história da compra da casa na Gamboa e São João

12. Uma história especial da compra da casa na Gamboa e São João: temos a Festa de São João – festa junina – como muito importante em nosso calendário e história. Essa história é muito boa.

13. Ganhamos o patrocínio da Oi Futuro para produzir o projeto "Gigante pela própria natureza", projeto que tentamos manter a duras penas. Este programa de oficinas gratuitas tinha como objetivo desenvolver um trabalho de teatro de rua, participando com a Companhia Mysterios e Novidades. Ganhamos esse patrocínio – mas, ao mesmo tempo, estávamos sem espaço.

14. Aconteceu uma coisa muito incrível. Saindo da Luis de Camões, depois de 7 anos lá, mas já no olho da rua, eu voltei a procurar aqui na Zona Portuária (2007), não tinha onde ir – botamos as coisas no antigo Cais do Pão – na Rua Sacadura Cabral. Botamos as coisas lá e fomos procurar um galpão, até encontrar essa casa e Dona Marlene.

15. Essa casa (originalmente) foi comprada por um imigrante português, sapateiro, sem dinheiro, que comprou um bilhete de São João e ganhou. Na casa do outro lado, ainda tem o São João com uma luzinha mantida dos antigos proprietários.

16. Passamos por aqui e esse lugar estava à venda. Dona Marlene morava ao lado, onde moro agora. Quando conheci a Dona Marlene, ela já estava em negociações com um carnavalesco que ia comprar esse lugar. Mas, depois desse encontro – ela cancelou a venda, e esperou 6 meses para conseguirmos o dinheiro para comprar a casa. Conseguimos empréstimo... Não tínhamos dinheiro para nada. Conseguimos começar o projeto com a nossa madrinha (Dona Marlene).

17. Dona Marlene, a filha do proprietário, contava que vinham bater à porta querendo

comprar esta casa. Ele falava que não, seu pai não queria vender, preferia que a casa continuasse assim. Para o pai dela a casa era muito importante, preferia não vender – não ter dinheiro –, mas continuar morando com os filhos ali. Ele era um cara muito resistente.

18. Nós (Companhia de Mysterios) nunca tínhamos comprado uma casa na vida. E a Dona Marlene, que já era uma senhora, também nunca tinha vendido uma casa. Dona Marlene foi ao cartório – a companhia toda foi junto com os filhos e netos… todos juntos emocionadíssimos – a gente, porque ia comprar a casa, e ela, por vender. "Eu sei que vocês são resistentes que nem meu pai"… foi uma coisa muito importante. Ela deu um chaveirinho com São Jorge. "Eu sei que vocês são resistentes que nem meu pai. Espero que nunca precisem vender a casa."

19. Esse lugar foi construído aos poucos. Não tinha esse galpão. Agente derrubou um galpãozinho, depois fez as fundações, o chão e só então fizemos o novo galpão. Todas essas etapas foram celebradas.

20. Se o Porto Maravilha tivesse dado certo muitas das ocupações já teriam sido deslocadas. O Moinho Fluminense já estaria sendo adotado como shopping. As torres não deram certo.

21. Temos (até hoje) a Festa de São João – festa junina – como muito importante em nosso calendário e histó-ria. Essa história é muito boa.

22. Continuamos desenvolvendo os projetos da Procissão de Todos os Santos, um evento artístico aberto; todos que queiram participar, nas pernas de pau ou no chão, são convidados a vestir seus santos, saindo da Praça Mauá até a Praça da Harmonia. Assim também a Companhia participa do Festival Gamboa de Portos Abertos - Literatura, colaborando com a comunidade.

Thelma Vilas Boas - Escola Por Vir / Lanchonete <> Lanchonete

1. Estava ouvindo você falar dessa história toda e estava aqui lembrando dos ensinadores dos Huni Kuin, que eu perguntei há quanto tempo eles tinham começado a transcrever aquilo que eles comunicam em oralidade. Parece que é uma coisa de oito, quinze anos... Quando eles me disseram isso, que eles trouxeram inclusive as cartilhas que eles desenvolvem com os estudantes indígenas... Foi curioso porque lendo *A queda do céu*, o Davi Kopenawa fala "pobre dos brancos que precisam da folha de papel", se referindo ao papel, como a pele de papel, "para guardar o mundo. A gente conta e reconta aquilo que nossos avós e nossos tataravós sempre contaram... Nossos Pajés, nossos Caciques, então a gente não precisa da pele de papel". Então, para mim, me pareceu interessante perguntar... Por que ele estava muito orgulhoso de contar que há uma década, pelo menos, eles começaram a alfabetizar a comunidade, as crianças? Elas fazem a rotina de ajudar a família de manhã em casa. As meninas na roça com a mãe, os meninos em um fazer com os pais. E que à tarde eles vão para a escola para esse letramento. Aí dentro dessa minha curiosidade e surpresa, ele responde que toda vez que um Pajé morre, morre uma enciclopédia de mundo. É como se queimasse uma grande enciclopédia histórica, quase que milenar. Então ele se sentia muito feliz de ver que isso estava sendo conservado em livro.

2. Eu te conto essa estória porque quando ele me fala isso, me faz pensar justamente sobre a profissão acadêmica, que quando me garante essa produção e esse saber vivido por milhares de anos, e por uma Floresta, me parece contundente e muito importante que isso esteja registrado. Mas na produção acadêmica, me parece que a gente escreve sobre mortos, e não sobre práticas e experiências vividas. A gente vai fazer citações, a gente escreve dissertações e teses em cima de autores mortos, citações europeias, autores europeus, referências bibliográficas europeias... Ou coisas que a gente nem experimentou viver, mas lê e escreve. Cita e legitima.

3. Então o que eu fiz dentro desse caminho tão acadêmico foi justamente poder viver uma prática para que em retrospectiva pudesse se edificar alguma teoria. Sem dispensar o respeito a toda essa produção de

inteligência, que nos traz aqui hoje. Mas dando um espaço para que quando alguma coisa for de fato registrada, que ela seja registrada porque ela é nova, porque ela é contundente, porque ela realmente é importante.

4. A Escola Por Vir, o nome que me ocorreu, justamente porque eu acho que nesses tempos todos, depois de alguns anos, eu fiquei oito anos dentro dessa experiência. Primeiro eu cozinhei na rua, depois teve a experiência da residência artística, depois como Lanchonete no Saracura, depois um ano na Cris, agora esse ano aqui, é justamente a ideia de me forçar a me arriscar mesmo, a pensar o que está "por vir", antecipar um tempo, para que a gente possa dar respostas ao imponderável. Que é justamente isso o que a gente tá encarando.

5. Agora... Me parece que isso é tão grande, tão grande que tira o fôlego, sabe? É muito mais da ordem do sensível que da lógica, como se meu corpo inteiro pudesse perceber e se sentir comprometido com demandas que são do coletivo, onde me faz pensar muito mais que o limite de unidade e conjunto é só a minha pele, nada mais que minha pele que separa o fora e dentro e tudo é conjunto... Que para dentro eu sou conjunto e para fora eu sou conjunto... Qual é essa ideia de unidade? Onde foi que surgiu essa ideia de unidade? Não existe muito isso, sabe? E como que a gente foi deixando de atomizar esses conceitos de coletivo, por um projeto de poder, um projeto capitalista que se instaura nessa civilização moderna, que nos fez mais ignorantes... Tanto é que a gente está levando a lavada que estamos levando agora. Que são justamente os povos originários e as minorias que estão apresentando possibilidades de mundos possíveis.

6. Não é sobre um futuro possível, é como a gente pode agora desafiar os dilemas e os paradigmas... A gente está bebendo na fonte das minorias, dos povos originários, dos aldeamentos, dos quilombos... Não está vindo essa resposta da ciência branca acadêmica letrada, descolada da vida, sentada em um lugar de um saber que separa o homem do outro, o homem da natureza, o homem dos problemas...

7. Então inventar uma escola é também tentar responder ao que se dá com a maior potência de ser, a maior potência de criar... Não daria para ser cópia, porque a gente

sabe que qualquer projeto precisa ser readaptado ao seu contexto, ao seu lugar, ao clima, ao bairro, à rua, à economia, à língua, ao grupo de pessoas, aos gêneros participantes, todas as coisas... Então como que poderia surgir uma escola que não fosse por vir? Seria desonesto da minha parte, propor uma coisa pronta, porque é impossível você ter um projeto pronto. Então, é acreditando mesmo neste processo orgânico, sincero, difícil pra caramba, sabe?

8. Hoje recordei um pouco aqui com as meninas e falar sobre o que aconteceu hoje, que a gente tinha vinte crianças aqui... Como isso me toca, sabe? No sentido de não querer ser de novo uma colonizadora... Que quando eu oriento os gestos de uma criança, os modos de uma criança, o quanto nisso também não estou domesticando uma criança? E eu não quero passar por esse papel. E o tempo inteiro eu estou visitando esse lugar e me perguntando, me fazendo perguntas severas comigo, me cobrando mesmo exatamente todos esses gestos.

9. Porque onde a gente chega aqui, na Lanchonete, só para dar um pouco assim da paisagem, a gente chega em uma terra desertificada, a gente chega em uma terra com fome, com medo, com corpos respondendo em uma vibração molecular super agitada, e que não teve uma domesticação em casa tal qual eu, enquanto classe média de uma família rural, operária, São Paulo, periferia, teve o que se poderia dizer a norma média de modos e comportamento. Como a gente recebe uma criança dessa, que não só é a criança perfil desse lugar, mas a maioria do Brasil?

10. É evidente que o Brasil está gestando uma população, não sei qual percentual dentro desses duzentos milhões de habitantes, uma população muito carente em sua constituição de subjetividade.

Eu não posso dizer as qualidades ou as faltas, porque isso seria violento da minha parte, mas óbvio que essas pessoas e essas subjetividades estão sendo construídas sob a sombra do horror, do medo, do apagamento histórico, do lugar de fala que não tiveram, do preconceito, do racismo... Aí fico pensando como eu, uma mulher branca, que aposto em um território porque venho de uma pesquisa acadêmica e que leva um "tapa na cara", quando percebo que minha produção artística me constrangia, como você fala... Como pensar produção artística

em dois mil e pouco? Eu comecei isso em 2011, mais ou menos, resolvi vir para perto da Baia de Guanabara para poder entender essa desgraça, essa diferença social, esse mal-estar civilizatório, e percebo que não podia ser uma pesquisa acadêmica. Era uma grande reviravolta na minha constituição biográfica. Como eu iria realmente me sentir afetada por isso?

11. Curiosamente, não foi na intelectualidade que eu me senti confortável, foi na cozinha. Foi a cozinha que me fez lembrar um certo conforto e uma certa confiança que eu tinha da minha vida na roça. Aquela cozinha que minha mãe cozinhava, minha avó bordava, abria porta entrava galinha, sabia matar porco, cuidava das plantas, fazia remédio... E toda a geração com que eu cresci dizia para mim, "saia do campo, vá para cidade", vira uma pessoa da cidade. Estuda em uma faculdade, se constitui um ser independente, entra no sonho da casa própria, trabalha e financia sua casa. Então são várias chaves que foram sendo desativadas para ativar uma outra que aumentou minha humanidade. Ou melhor, acho que foi a primeira vez depois que cheguei na cidade, saí do interior que eu consegui falar "Uau!! Existe uma humanidade em mim".

12. De início, a Lanchonete era uma cozinha. Antes foi na rua, depois foi uma cozinha, aí foi muito óbvio para mim me lembrar do quanto a fogueira, o estômago e o fogão cumpriam a mesma função de dividir em partículas aquilo que a gente não pode ingerir por inteiro. Por isso que a gente fica horas em volta da fogueira. Porque a gente está engolindo coisas cósmicas, coisas de outras linguagens, a linguagem do sensível. O estômago faz isso, o fogão faz isso. Por isso que eu insisto muito em começar pela cozinha, porque eu acho que é o grande laboratório da casa. A sala de jantar é onde estão "as pessoas da sala de jantar". Aí comecei a entender que minha produção enquanto artista, se existe um objeto, é tecido social. Se existe um formalismo, é tecido social. A gente só não precisa colocar em uma galeria, não precisa colocar dentro de uma sala, a praia... Se a gente já vive isso, porque a gente precisa estetizar a esse ponto para nos tornarmos sensíveis aos problemas do outro?

13. Acho que é hora realmente de a gente acreditar nessa micropolítica, nesses microgestos. Tem uma outra coisa que me toca muito, que é um livro: *Há mundo por vir?*, do Viveiros de Castro e da Deborah Dano-

wski, que eles falam uma coisa: "o mundo acabou". E acabou mesmo. A gente, eu acho, que ainda não acabou, porque a gente está vivendo, mas "o mundo" já acabou. O mundo está indo em direção ao seu fim. Quando eu o vejo falar isso me causa uma tremenda angústia, mas daí ele fala: "vive o luto". Eu acho que é isso, sabe? As pessoas estão ainda tomando calmante... "Não! Vive o luto!". Faz que nem o filme do Lars Von Trier, *Melancholia*, que ela faz uma cabana de graveto.

14. A Lanchonete, acho que é uma cabana de graveto. É a cabana de gravetos que eu posso oferecer. Tem milhões de falhas, quem vem aqui no dia a dia percebe que está cheia de lacunas... Mas é uma cabana de gravetos, está aí com a porta aberta, estou pagando as contas, estou chamando "Habitem!"

15. Mas voltando para o que ele fala, "vive o luto". Acho que quando a gente vive o luto, a gente sai dessa chave de hipocrisia, desse lugar de que "está tudo bem, segue aí, vamos andar de lancha." O lado bom de viver o luto: pare de ser megalomaníaco, não é mais hora das megainstitucionalidades, é hora de pequenas institucionalidades. Pequenas políticas. É assim que a floresta funciona. São pequenas aglomerações se organizando e se organizando de novo. O nosso único sinal de que a gente pode ser uma unidade é a pele. Para dentro e para fora, a gente é conjunto.

16. Eu, como uma mulher branca, com uma experiência de asfalto, de classe média operária, ABC Paulista, o que eu posso me lembrar é que, se eu fosse negra, se eu fosse indígena, eu também saberia que a floresta está indo embora. Por isso escolhi elogiar a floresta, por isso que na porta tem uma floresta. Plantas que eu já cultivava em casa eu trouxe, tentando que, aos poucos, cada criança se vincule com a planta. Para que cuidando dessa planta, ela possa cuidar dela mesma, que cuidando dessa planta, ela possa cuidar do planeta.

17. Uma coisa linda que ouvi da Sônia Guajajara; que "a gente não vai ter medo de morrer para defender nossa floresta". Eu não tenho coragem de enfrentar para proteger a minha cidade, do jeito que ela diz. Outra coisa que ela disse é que, antigamente, em duas horas eles entravam no rio e pescavam o peixe para comer, agora eles ficam dois dias para pegar o peixe. Ela não

reclamava ali somente do rio que deixava de ser rico em alimento, mas, também, "como assim ficar dois dias trabalhando, com tantas outras coisas maravilhosas para se fazer na floresta?" Então eu achei que uma coisa que eu poderia contribuir aqui, que seria meu lugar de fala, aqui na Pequena África, na Gamboa, era fazer um elogio desse jeito, com essa Escola Por Vir.

18. Cada criança adota uma planta, dizemos que as plantas podem falar com elas, que elas vão responder de um outro jeito, que elas se mexem, e insistir em um paralelo de que toda semente guarda uma promessa. Uma promessa de futuro, não é? Um Baobá dá 500 anos de futuro.

19. Uma criança é uma semente que guarda a promessa de um futuro. E que futuro é esse que eu, como artista, não vou me importar? Vou cuidar da plantinha em casa? Vou ter um vasinho na sala? Qual é essa semente mais próxima da minha humanidade? A semente humana, não é? Não só aquelas que eu pari, mas aquelas que estão no mundo.

20. Aí as crianças cuidam das plantas. A gente tenta ter sementes quase todo dia, eu trago umas sementes diferentes, algumas dessas que tem "barbatana" que voam para tentar fazer associações. Comem comida não processada, porque toda criança preta, pobre e favelada, além de ser uma criança exausta, é uma criança que se alimenta só de coisas processadas, ou seja, elas são o grande cliente da indústria farmacêutica. Se a gente não emancipar e autonomizar essas crianças pela alimentação, elas que vão manter a indústria farmacêutica, a indústria da doença, a indústria do câncer.

21. Agora... É micro, pode ser inócuo, mas eu não vou embora dessa roda gigante que é essa vida, fazendo alguma coisa que eu fique constrangida. Enquanto inocente no meu constrangimento, aqui eu posso estar criando equívocos, mas na hora que você "toma tento" da coisa, aí acho que é difícil não se mover. Então, a Escola Por Vir também não deixa de ser uma resposta a mim mesma, e uma vontade de "cheguei aqui. Cheguei na Cris. E agora? O que a gente pode alavancar?" Propus para a Cris de fazermos uma escola, vamos fazer uma associação, e ela disse "não. Quero fazer eventos." Legal, acho que também deu uma chave para a Cris.

Lanchonete
Lanchonete

FALTOU RESPEITO

NOW AND

22. A onda que eu achei que ia ser importante acontecer era a gente acolher melhor essas crianças com menos ruído. Que a vida já é tão ruidosa, onde a gente poderia ter um lugar sagrado, que não fosse religioso? Porque as crianças visitam esses espaços que são aparentados do sagrado, na igreja. Não. Que não seja na igreja. Que seja sagrado porque é um lugar que tem essa vibração. Porque tem um sol no centro e porque tem alguém tentando, de alguma maneira, inventar uma escola para os dois lados. Com eles e com os adultos. Por isso é tão importante a presença dos adultos. Que tem sido pouca. Ela acontece em ativações programadas, mas nesse dia a dia, nesse devir do dia a dia de ajudar a melhorar o tecido social, as pessoas estão muito implicadas em outras coisas, em outras coisas também muito legais, mas fazem falta.

Notas

[1] Relatos-entrevistas com Kriss Coiffeur - Lanchonete <>Lanchonete / Bar Delas; Ligia Veiga - Grande Companhia de Mysterios e Novidades / Escola sem Paredes (http://ciademysterios. com/escola); e Thelma Vilas Boas - Lanchonete <>Lanchonete / Escola Por Vir, com a participação de estudantes do Curso de Graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense (Ana Schaefer, Caroline Rocha, Gabrielle Santos, Gabriella Cerqueira, Isabelle Machado, Lívia Estagne, Loren Muniz, Tuka Mello (Maria Antonia Mello), Maria Luiza Carnevali, Victoria Borges, Rai do Vale e Yone Lima) e colaboração especial de Daniela Moreira (Bolsista PIBIC). (Imagens: Marília Felippe, Ana Schaefer, Daniela Moreira e Yone Lima)

[2] Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5311-5181

[3] Kriss Coiffeur (Christiane Rodrigues) é proprietário do Bar Delas e foi parceira de Thelma Vilas Boas no projeto Lanchonete <> Lanchonete ao longo de 2018.

[4] Ligia Veiga é fundadora e diretora da Grande Companhia de Mysterios e Novidades. E-mail: producaociademysterios@gmail.com

[5] Thelma Vilas Boas é artista, criadora dos projetos Lanchonete <> Lanchonete e Escola Por Vir. E-mail: thelmavilasboas.lanchonete@gmail.com

[6] Asia Komarova, artista russa, concluiu recentemente o curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, sob orientação do Professor Ricardo Basbaum. Título da dissertação: “Como podemos elaborar um desenho comunitário sem estarmos engajados coletivamente?” (Mais informações: www.theoutsidersunion.nl)

Pós-fácil – O pragmatismo utópico do comportamental-grupal de Oiticica

Post-Easy – The Utopic Pragmatism of Oiticica's Behavioral-Groupal

Post-fácil – El pragmatismo utópico del conductual-grupal de Oiticica

Luiz Guilherme Vergara *
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.39907

RESUMO: É diante dos colapsos de estruturas sociais e instituições públicas que se redobra a importância dos sentidos de futuro, das mudanças porvir antecipadas nos textos de Hélio Oiticica, *The Senses Pointing Toward a New Transformation*[1] e *Subterranean Tropicália Projects*[2] (NY, 1971). Ao mesmo tempo que se reconhece a atualidade de uma utopia negativa da dissolução da obra objeto, esta abordagem ressalta o devir comportamental-grupal anarquista como mundo-escola-floresta nas visões antecipadoras de Oiticica como pragmatismo utópico (a partir de William James). Complementa-se esta abordagem com o que Etiénne Souriau define como "projeto-trajeto", o "inacabamento existencial", da condição de "forma espiritual", ainda em "esboço" entre o texto e o *PN15 Auto-Performance Penetrable* (ambos inéditos), do que não ainda foi instituído, como cuidados expandidos para os próprios sentidos de mudança ética na virada do foco esteticista objetal para o comportamental-grupal.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica; comportamental-grupal; pragmatismo utópico

* Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5311-5181

ABSTRACT: In the face of the collapse of social structures and public institutions, the importance of the "senses" of the future and of anticipatory change in the texts of Hélio Oiticica, *The Senses Pointing to New Transformation* and *Subterranean Tropicalia Projects* (NY, 1971) become increasingly important. All the while recognizing the actuality of a negative utopia in the dissolution of the object/work, this article draws on William James to nevertheless underscore a utopian pragmatism in Oiticica's anticipatory vision of an anarchist group-behavioral becoming as a school-forest-world. This approach is further complemented by what Etiénne Souriau defines as "path project", the "existential unfinement" of the condition of "spiritual form", still in "outline" between the text and the *PN15 Self-Performance Penetrable* (both unpublished), from what has not yet been instituted, as expanded care for one's own senses of ethical change in the shift from the objective aestheticist focus to the group behavioral one.

KEYWORDS: Hélio Oiticica; behavioral-groupal; utopic pragmatism

RESUMEN: Frente a los colapsos de las estructuras sociales y las instituciones públicas, la importancia de los sentidos del futuro, de los cambios anticipados en los textos de Hélio Oiticica, *Los sentidos apuntando a una nueva transformación* y los *Proyectos Tropicalia Subterráneos* (NY, 1971). Si bien reconoce la actualidad de una utopía negativa de la disolución del trabajo objeto, este enfoque subraya el comportamiento anarquista grupal como un mundo forestal escolar en los puntos de vista anticipatorios de Oiticica como pragmatismo utópico (de William James). Este enfoque se complementa con lo que Etiénne Souriau define como "proyecto de ruta", el" desenfreno existencial "de la condición de" forma espiritual ", todavía en" esquema "entre el texto y el *PN15 Auto-Performance Penetrable* (ambos inéditos), de lo que aún no se ha instituido, como una atención ampliada a los propios sentidos de cambio ético en el cambio del enfoque estético al enfoque conductual grupal.

PALABRAS CLAVE: Hélio Oiticica; conductual-grupal; pragmatismo utópico

Citação recomendada:

VERGARA, Luiz Guilherme. Pós-fácil – O pragmatismo utópico do comportamental-grupal de Oiticica. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 261-286, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.39907]

Pós-fácil – O pragmatismo utópico do comportamental-grupal de Oiticica

Parte I
Primeiro giro: Pragmatismo utópico dos sentidos de mundo-escola-floresta no labirinto espiral *PN15*

> Aquilo que fazia era como um espetáculo. Mas não havia outra possibilidade. Entre a ação e o espetáculo, ele não tinha escolha. Tinha apenas uma escolha: dar um espetáculo ou não fazer nada. Existem situações em que o homem é condenado a dar um espetáculo... é o combate de um grupo de teatro que enfrenta um exército.[3] (KUNDERA, 2017, p. 287)

É diante dos colapsos de estruturas sociais e instituições públicas que se redobra a importância dos sentidos de futuro, das mudanças porvir antecipadas nos textos de Hélio Oiticica, *The Senses Pointing Toward a New Transformation* (1969) e *Subterranean Tropicália Projects* (NY, 1971). Os sentidos do comportamental- grupal são abordados como bases éticas para o devir mundo-escola-floresta que se traduz como pragmatismo utópico (a partir de William James) presentes em texto, obras, proposições e

vida de Oiticica como um único "programa-obra *in progress*"[4]. (OITICICA, 1979) O que também é adotado por Etiénne Souriau como "projeto-trajeto", o "inacabamento existencial" de uma "obra por ser feita", em sua condição de "forma espiritual", ainda em "esboço" tal como a incorporação escrita e percurso entre o texto e o *PN15 Auto-Performance Penetrable* (ambos inéditos), do que ainda não foi instituído.

O pragmatismo da ação com o qual Lapoujade (2017, p. 88) aborda William James complementa a radicalidade crítica dos sentidos do comportamental implícitos no resgate de vínculo e confiança no mundo e se desloca da descrença para o devir-agir no mundo em "inacabamento existencial".

> [...] Se a confiança faltar, as percepções não serão mais suficientes para nos fazer acreditar neste mundo, para fazê-lo significar. A ligação que temos com o mundo é, portanto, extremamente frágil... Tudo se desfaz... Qualquer ação se torna impossível. A confiança não é a condição do "sucesso; ela é, antes de mais nada, vital". (LAPOUJADE, 2017, p. 88)

Abordam-se nesta releitura os cuidados expandidos para os próprios sentidos de mudança no foco esteticista objetal para o comportamental-grupal como devires de um programa-obra de arte para/com o mundo como escola-floresta. A exigência da ação como pragmatismo utópico das práticas de situamentos geopoéticos, de cocriação comportamental entre artistas e destinatários desconhecidos abrem caminhos contemporâneos para as especulações éticas-estéticas dos sentidos de mudança ainda por ser feito para uma escola de arte em seu devir experimental - ambiental - floresta.

Os sentidos apontando para novas transformações que não deixam de ser uma chamada para o pragmatismo utópico da ação-praxis *transmodal* de produzir novas conexões entre diferentes modos de existência e devir circular, cambalhotas para novas ontologias – epistêmicas, da "linguagem-infância". (PELBART, 2008) O que também confirma a dobradura entre ação criadora *transmodal* e "confiança" como Lapoujade cita William James: "As novas ideias precedem os hábitos derivados dela... Agimos quando temos confiança nos nossos motivos, nas nossas capacidades e no devir do mundo que vai realizá-los". (LAPOUJADE, 2017, p. 86)

Em um primeiro momento do texto "Os sentidos apontando para novas transforma-

ções", Oiticica se inspira na fenomenologia de Merleau-Ponty, em especial nas "estruturas de comportamento" como investimento no primado da percepção e dos sentidos, a "simbólica do corpo" na produção de significação, tal como centralidade e coração da obra no "aparecimento do suprassensorial" na arte. Oiticica aponta com Merleau-Ponty para um reposicionamento sensorial do corpo no mundo, como pertencimento e interdependência, como o "coração" de todos os movimentos à nossa volta: "O próprio corpo está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema." (PONTY, 1999, p. 280) A partir do reconhecimento deste corpo como parte estruturante da extensão e do situamento do sujeito em estado de invenção de si e da arte, Oiticica investe no campo comportamental, na participação movente do espectador como dimensão infinita, macro-micro existencial e cósmica.

Pode-se rever uma década a partir desse texto de Oiticica, apontando o seu desenvolvimento-percurso existencial, estético e geopoético para a potência crescente de proposições – propor-propor – sistemas suprassensoriais – dirigidos ao corpo participante do espectador em relação com os outros, agora como coração e mente coletiva – pulsação celular – na obra-organismo ou sistema ambiental do acontecer solidário da arte. Acrescenta-se o que Therry de Duve define como "intuição-sintoma" nesta abordagem prospectiva e cartográfica da visão de Oiticica para o contemporâneo sobre o seu próprio desenvolvimento a partir da "desintegração de conceitos formais", revelando a emergência de uma "utopia negativa" (CARRASCO; REBECO, 2006), distopias, em estruturas e células penetráveis para experiências coletivas de corpos multissensoriais em *auto-performance penetrable*. Fredy Parra Carrasco aponta para a utopia negativa como necessidade de instrumentos e agentes críticos que "denunciam a ordem existente". (CARRASCO; REBECO, 2006, p. 26)

Enquanto Oiticica adotava as viradas fenomenológicas existenciais como artista propositor de ambientes de convivência, as dissoluções de fronteiras entre sujeito-objeto, espectador e cocriador tornavam-se constructos ambientais para imersões e acolhimentos de experiência e performances espontâneas em áreas urbanas. Seu interesse se deslocava pelo alinhamento entre a descoberta, sin-

toma e intuição de imaginários instituintes do ambiental e da antiarte dos anos 1960, já em meio a ditadura militar. Com toda uma geração, as vanguardas lutavam através de utopias negativas ou distopias apontando para a desintegração do objeto, para as des-formas, para os lugares de convivências prospectivos de relações interpessoais de corpos-coletivos geopoéticos. Igualmente, Oiticica nesse texto também está apontando para as transformações dos sentidos e os sentidos da transformação na obra da Lygia Clark.

> [...] quando Lygia Clark, por exemplo, propõe sua experiência de "a nostalgia do corpo", ela está propondo, através de simples atos sensoriais, a possibilidade de uma consciência re-informada do corpo como algo *vivo*, como se descoberto pela primeira vez, assim propondo uma nova *relação* entre o autoconhecimento e o conhecimento dos outros. (OITICICA, 1969)

Anacronicamente, a utopia negativa da desobediência e des-forma epistêmica constitui o pragmatismo utópico da ação, das lutas e táticas de "cambalhotas" para o subterrâneo (*underground*) dos "inacabamentos existenciais" da revolução dos afetos e das estruturas formadoras de novos modos de comportamento, de viver, daí também apontando para outras ontologias.

> [...] as estruturas antigas das arte-formas, que foram concebidas para serem *estruturas totais condicionantes de comportamento das estruturas-totais*, se dissolveram nessas evoluções e passaram a propor o inverso disto, que seria o *comportamento definido como estrutura-total, gerando os elementos que não são estruturas de arte total* (aberto-aberto), mas o *fluxo vivo da experiência do destino humano*. Esse processo é sem fim e nenhuma oferta de solução rápida deve ser feita. É um *processo dentro de um processo*. (OITICICA, 1969)

Estes instituintes utópicos e distópicos, que não deixam de ter ressonâncias com o pragmatismo de William James ou "inacabamento existencial" da obra em seu estado de esboço – "projeto-trajeto" – da "obra por ser feita", segundo Etiénne Souriau, que apontando para "o fluxo vivo da experiência do destino humano", podem ser atualizados como emergências de uma curva espiral de um "processo é sem fim... processo dentro de um processo". Oiticica coloca de forma bem clara sua "metacrítica" à própria fragilidade do sentido de participação: "é inútil ter "participação" ou "proposições", caso não estejam pautadas por

uma mudança completa na relação-objetal; o mesmo com o que poderia ser chamado de "participação sensorial". (OITICICA, 1969)

O adensamento crítico deste texto de Oiticica alimenta uma prospecção cartográfica de projeto-trajeto, de antecipação de futuros (BLOCH, 2005), "obra a ser feita" (SOURIAU), embasado em suas próprias experiências (incluindo, certamente, Lygia Clark), tal que

> construir novas possibilidades de *caminhar através de* lugares (... eu proponho muito mais um "ambiente aberto vivo" do que qualquer coisa que seja objetal, que poderia ainda manter velhas ideias formais).
>
> As experiências comunais internas são as mais complexas e fascinantes: a ideia de desenvolver relações-experimentos grupais-expansivos pode criar células expansivas para futuros experimentos; eles podem ser centros, pequenos centros com certeza, de experiências-vivas condensadas e fechadas, onde a demanda por um novo tipo de relacionamento social seria essencial... (OITICICA, 1969)

Nesta mesma abordagem aproximam-se os "atos de intenções" antecipatórios de Ernst Bloch (2005) e as "complexidades inquietantes" de Souriau com os elos do "projeto-trajeto" entre o texto *The Senses Pointing Toward a New Transformation* (Oiticica, 1969) e o esboço-maquete para *Subterranean Tropicália* - Série Newyorkaises, *PN15* (1971), integrantes dos giros do labirinto espiral como devires escola-floresta. A própria planta-maquete do *PN15* (*Auto-Performance Penetrable*) já é um modelo de futuro de 40 anos atrás ainda em "esboço" pela distopia da total dissolução – "dissolução objetal" – apontando para o "mundo do comportamento[al]". A estrutura viva em "esboço" projetada por Oiticica para uma obra trajeto espiral dentro de um círculo já é, em si, uma visão geopoética para uma escola devir floresta unindo uma escultura-caminho com um corpo-simbólico em trânsito na aderência in-corporada a um mundo – campo circular, aldeia, oca-floresta. No esboço do programa deste penetrável estavam previstas áreas para auto-performances (definida pelo artista como espaço para performances espontâneas sem direção pré-organizada; área para plantas; diferentes áreas de proposições e performances; plataforma com equipamentos eletrônicos e outra para projeção. É possível reconhecer no *PN15* um pragmatismo utópico da obra cujo sentido é ação como campo de convi-

vência, ou seja, um outro modo de existência "não-ainda-concluído". (BLOCH, 2005)

Ainda aqui ressalte-se no texto de Oiticica a "crença e confiança" (LAPOUJADE, 2017) no papel da arte em gerar vínculos interpessoais com o mundo, tal como abordado no "pragmatismo-pluralismo" de William James, como modo-método de ação direta no mundo em "esboço", como responsabilidade de agir para o devir de novos horizontes humanos de compartilhamentos, sendo parte do "inacabamento existencial" como "obra por ser feita" da "forma-espiritual" de Souriau.

Propõe-se uma conexão geopoética ou, ainda, cartográfica entre o penetrável circular-espiral *PN15*, os giros de diferentes triângulos áureos formando também uma espiral infinita em todas as direções macro-micro e o que se complementa com a figura do disco utilizado por Mário Pedrosa (1979) para o desenvolvimento de sua tese proposta para a Natureza Afetiva da Forma. Coloca-se em jogo cartográfico a escrita em espiral como caminhante para o "meditar-andar" (BRAGA, 2013, p. 250), apontando para a interdependência fenomenológica existencial entre corpo e mundo também ampliando a *gestalt* da alternância figura-fundo no diagrama do círculo como estruturas de percepção em movimento – e moventes para um leitor e visão em movimento. Em todas essas visualizações em esboço têm-se o círculo como imagem e como verbo. Neste giro espiral também se retomam as anotações e especulações filosóficas livres de Oiticica de 1959 como um devir que se resgata na maquete do *PN15* como estrutura – programa gênese de uma geometria e geografia, mais geopoética do estático, imóvel e movente.

> [...] as formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas e transcendem a tudo que se pode imaginar. Concretamente o círculo se enquadra nestes princípios. É forma transcendente por excelência; e a enunciadora do mais profunda silêncio; e a síntese do próprio Cosmos: por isso, possui um extraordinário vigor. (OITICICA, 1986, p. 15)

O que estaria também antecipando suas proposições ligadas ao "meditar-andar", como bem explora Paula Braga (2013, p. 250). O *PN15* estaria nesta dimensão infinita dos sentidos de experiência de liminalidade metafísica entre transe e forma trans-

cendente – esboço e maquete, projeto-trajeto, de uma luta do artista pelo campo aberto desde o "Programa Ambiental", o "Barracão" ao "Mundo Abrigo" que se realizaria a partir de 1973 como "*Delirium Ambulatorium*" e "*Dreamtime*" e "*Não tenho lugar no mundo*".

> - o mundo me parece pequeno e feio – onde está o sonho do novo mundo? do 3º, 4º, 5º ou a obsessão infantil? - o mundo é maior do que se pensa, mais perdido, e 2/3 de mar, animal e só, vazio de humano. (OITICICA, 1986, p. 123)

O que pode ainda caber nos sentidos de mudanças dentro do círculo – espiral geopoético e cosmopoético de devires no *PN15* poderia ser também um mundo-escola – de sonhos diurnos como Ernst Bloch definiria a função utópica da arte ou *daydreams* de Mircea Eliade. Manter-se na escrita espiral é também parte do pragmatismo utópico de um "inacabamento existencial" (SOURIAU) que Oiticica declara em Londres (1969), "mas parece que o infinito de ruas e casas se fecha – procuro o crelazer: os planos, e parece que o começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer". (OITICICA, 1969)

O caminhar passa a ser totalmente meditar, seja em Londres ou no Rio de Janeiro, para Oiticica, muito inspirado por Yoko Ono. (BRAGA, 2013, p. 253) Mas também remete a mais um fio solto de presenças intuitivas (não-ainda-publicadas) das práticas meditativas do seu avô José Oiticica que também caminhava em silêncio por uma hora, sem cumprimentar ninguém, em preparação para as suas aulas na Rosa Cruz em Niterói.[5]

Vale citar o epílogo da Mário Pedrosa (1979) com uma referência a uma "revolução espiritual" que se emaranha entre anarquismos e pragmatismos utópicos das viradas e devires para um mundo-escola-floresta no qual se foca esta abordagem. Pedrosa faz suas as palavras de Moholy-Nagy, como conclusões para a "Natureza Afetiva" ou, talvez melhor, destino-devir afetivo da dissolução da forma em "movimento de novas maneiras de viver":

> Felizmente, é uma qualidade inesperada do movimento de arte moderna o fato de que algumas facetas possuam relações ocultas com a vida prática. (Com efeito, pode-se dizer que todo o esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da

visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver). (PEDROSA, 1979, p. 145)

Parte II
Cartografia de uma escrita geopoética encarnada - Do inacabamento existencial à forma espiritual

A meta-estrutura editorial deste dossiê igualmente projeta o leitor (através de emaranhamentos dos diferentes artigos e entrevistas) em movimento neste projeto-trajeto labirinto espiral compondo o pluralismo "multifocal" cartográfico de viradas moventes para os sentidos, onde natureza, origem e destino apontam para o abrigo afetivo da arte como "forma espiritual" na estruturação de campos e situações coletivas de interrogações e projeções. O conceito de uma leitura-caminhante fenomenológica tanto remete ao grande labirinto de "cambalhotas no cosmos"[6], expresso no lance final III das especulações estéticas de Mário Pedrosa (1986, p. 136), quanto à "espessura do presente" cruzadas por colapsos sociais e ambientais e a condição multifocal das práticas e pesquisas no campo artístico contemporâneo.

A curva circular-espiral do *PN15*, que aspira para o labirinto espiral de triângulos em rotação como plataforma de base meta-poética e geopoética, atualiza também a transtemporalidade das preocupações e especulações filosóficas de William James e Etiénne Souriau a Mário Pedrosa em 1967. O que equivale ao que Pedrosa aponta em resposta à crise do "homem, objeto de objeto de si mesmo", projetava através da metáfora da "cambalhota no cosmos sobre si mesmo, seu destino... Isto é, que somos nós mesmos, ainda e sempre". (AMARAL,1986, p. 139) Enquanto as falências do antropocentrismo e do articentrismo[7] (ACHA, 1979) são agravadas, as inquietações e atos de intenções intuitivos colocam em jogo o sentido das transformações e mudanças no foco da produção artística contra o "antropoceno/capitaloceno".

O que não deixa de ser uma "cambalhota no cosmos" que se dá também como giro epistêmico-ontológico para o acolhimento *transmodal* (Souriau) de outros modos de existência, como novos estados inaugurais – de "esboço", infância e pré-ontológico. Atualizam-se as especulações e inquietações de Pedrosa: "o saber explícito esclarece, sem dúvida, a compreensão pré-onto-

lógica do ser, mas o diabo é que pode implicar o obscurecimento do próprio ser transmudado em objeto 'pré-ontológico'". (AMARAL, 1986, p. 138)

As dobraduras contínuas entre estado de infância inaugural "pré-ontológica" e a *descoberta-invenção* (OITICICA) de desobediências epistêmicas espelham os giros de Oiticica entre linguagem e metalinguagem, desde os exercícios da abstração geométrica junto a Ivan Serpa no Grupo Frente ao devir ambiental geopoético dos metaesquemas. As seguidas dissoluções do objetal são parte da evolução para as estruturas vivas da gênese comportamental (anarquista) dos penetráveis para as "auto-performances". O que se reconhece no desenvolvimento de seu próprio trabalho, desde os penetráveis, para a "desintegração de conceitos formais" (*development of the desintegration of formal concepts*)"[8] vale também para as novas ordens de mundo porvir – de relações entre diferentes modos de existência, incluindo o humano-inumano; os fenômenos e os outros imaginários tangíveis e intangíveis.

No entanto, ressalta-se o sentido de incorporação de Oiticica atravessando toda a gênese da escrita-leitura do artista como passagem geopoética pela fenomenologia existencial das relações entre *delirium ambulatorium* e escritas encarnadas de pragmáticas da ação existencial em suas obras (por ser feita), *programa-obra in progress*, em especial na circularidade espiral do *PN15*. Paula Braga[9] aborda a curiosa recusa da publicação deste texto pela revista *Studio International* em 1969, justificada a partir de problemas, tais como, "as passagens intrincadas e de difícil interpretação para o leitor que não acompanhava os textos anteriores do artista, escritas com a liberdade de quem se apropriava livremente de conceitos filosóficos, criava neologismos e novas regras de pontuação, inserindo sinais gráficos no texto, como setas, para indicar o desaguar de uma sentença em outra." Porém, é exatamente neste aspecto gráfico, linguístico e semântico, com uso de setas, "traços de união", sinais, que se registra uma outra pista ainda por ser estudada sobre a singularidade da produção textual de Oiticica. Resgata-se nessa oportunidade uma outra história não publicada da memória da educação familiar anarquista de Hélio Oiticica através dos relatos de Vera Oiticica[10] e o legado (intuitivo) de seu avô (anarquista), o educador José Oiticica.

Os sentidos de devir podem ser tomados como gênese de uma série de novas "descobertas-invenções" como processos dentro de processos inacabados, como referências existenciais/espirituais que emergem como fios ainda soltos para maiores conexões por serem feitas.

O uso recorrente de setas, círculos e contornos demarcando sujeitos, verbos, predicados e objetos, traços de união, que formavam a gramática de José Oiticica (avô), interpenetraram subterraneamente a escrita-leitura do Hélio como cartografias sobrepostas ao texto para um leitor movente. Ainda pouco estudada, as conexões e vínculos com a gramática do avô, José Oiticica, que, além de anarquista e mestre rosacruz, era um grande estudioso da língua portuguesa, sendo autor-criador de uma gramática que sobrepunha a escrita com um vocabulário gráfico. Não se sabe ainda o quanto Oiticica expandiu conscientemente esta presença e influência de sua educação familiar para uma complexidade geopoética de sua produção crítica e literária que se expande ou transborda para suas obras e labirintos em *delirium ambulatorium*, da tropicália subterrânea para a metafísica e cosmos, e sempre retornando ao corpo-simbólico suprassensorial / crelazer / crecomportamental.

Apenas como uma pista para uma necessidade de aprofundamentos ainda por serem feitos sobre esta escrita in-corporada na experiência do corpo-caminhar e mundo, Oiticica aborda o sentido de "união" ao hífen de *in-corporação*, demonstrando uma unidade diferencial do uso gráfico e semântico do traço de união. "Nos *Parangolés* toda essa experiência passa a fazer parte integrante do corpo, ele nos diz: " é a total in-corporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo in traço de *união*, corporação".[11]

Pode-se intuir ou apenas especular sobre o impacto desta educação anarquista familiar como gênese do inconsciente-consciente afetivo de *descobertas-invenções*, que inspiram os sentidos linguísticos e geopoéticos das in-corporações e apropriações da escrita encarnada em éticas sociais da obra-programa de devires para estruturas comportamentais.

SOU EU É VOCÊ É AMERICA LATINA SUL SUB

embaixo da terra longe do falatório dentro de você

condição única de criação : do mundo para o Brasil :

no Brasil → no submundo algo nasce germina culmina

[...]

tropicália é o grito do Brasil para o mundo → subterrânia do mundo para o Brasil: não quero

usar underground (e difícil demais pro brasileiro) mas

subterrânia é a glorificacão do sub — atividade —

homem — mundo — manifestação: não como detrimento

ou glori-condição → sim : como consciência para veneer

a super — paranoia — repressão — impotência —

negligência do viver [...] consciência — crítica — criativa — ativa → [...] (OITICICA, 1986, p. 125)

Parte III
Projeto-Trajeto Espiral / Fenomenologia existencial da terra à terra

São dez anos que se unem em uma única dobradura entre escrita para o Simpósio Touch Art (1969) e a série *Subterranean Tropicália Projects*, como parte deste mesmo projeto-trajeto de inquietações e indagações que aspiram ao grande labirinto do mundo em dissoluções, também da desintegração de conceitos formais até sua culminância no *Contra-Bólide Devolver a terra à terra* (1979), "ou seja, é a contra operação poética da q gerou o BÓLIDE". (PROJETO HÉLIO OITICICA, 1997, p. 202)

Cabe revisitar Etiénne Souriau[12], um filósofo francês fora de moda, assim apresentado por Isabelle Stengers e Bruno Latour, colocando posições estéticas em contrafluxo com as abordagens dominadas por um modo de pensar monolítico que regia e rege os campos de produção de conhecimento. Como Lapoujade, Peter Pál Pelbart (2014, p. 250) cita Souriau pelo seu direcionamento para novos modos de existência em paralelo à condição de "inacabamento existencial de todas as coisas". Seja através da releitura de Stengers e Latour, ou ainda mais recente-

Fig. 1 – Hélio Oiticica com o *Contra Bólide Nº 1 – Devolver a terra à terra*, Rio de Janeiro, 1979.
(Foto: Andreas Valentin)

mente Peter Pál Pelbart, Souriau é revisto através do texto de Oiticica exatamente pelo anacronismo de suas posições e abordagens conceituais antecipadoras de posicionamentos estéticos e éticos extremamente presentes hoje. Vários pontos conceituais aproximam Oiticica a Souriau pelo viés do pragmatismo utópico de William James sobre o devir dos sentidos no projeto-trajeto de uma nova ordem de transformações "por serem feitas", como forma espiritual em devir planetário da terra à terra.

Para Souriau, o sentido de processo artístico em "Del modo de existencia de la obra por hacer" é indissociável da produção de uma "situação interrogante" que se desdobra sobre o próprio artista (e também para a sociedade) como indagação do seu sentido de criação e recepção: "Adivinhe ou você será devorado?" (SOURIAU, 2017) Os sentidos apontam e indagam para as diferentes mudanças, por novas ordens, que poderiam também ser colocadas em diálogo com as especulações de Etiénne Souriau quando trata da "obra por ser feita". O filósofo projeta a conceituação de "instauração" como desdobramentos de processos dentro de processos (OITICICA) indissociáveis do inacabamento existencial, dos riscos de falibilidade, vulnerabilidade, em contraponto com sua compreensão de obra a ser feita como "forma espiritual".

> Todas cosas que evidentemente se pueden comentar a través de una comparación con el amor. Y, de hecho, si el poeta no amara ya un poco el poema antes de haberlo escrito, si todos los que piensan un mundo futuro por hacer nacer no encontraran en sus sueños al respecto algún presentimiento maravillado de la presencia llamada. (SOURIAU, 2017, p. 45)

Os textos de Oiticica são marcados por essa fenomenologia da in-corporação entre escrita-consciência-espacialização tal como percurso entrelaçado do corpo, pensamento e produção de linguagem em movimento no mundo. Sem dúvida, deve ter sido muito difícil para o editor inglês acolher essa escrita encarnada entre cartografia e filosofia. Paula Braga menciona como Oiticica abordava Nietzsche, Bergson ou Marcuse, como uma apropriação do "que lhe servisse como impulso, e constituía, a partir daí, sua própria argumentação e elaboração de conceitos." Seguramente, se poderia abordar a escrita de Oiticica como fenomenológica onde literalmente ele encarna, in-corpora, o posicionamento ressaltado pela Paula Braga, como

"Merleau-Ponty... na refutação da dicotomia entre consciência e mundo, e o estabelecimento do corpo como cerne da relação do sujeito com o mundo. Não é o intelecto que propiciará essa relação, e sim a percepção sensorial." Se esta era a dificuldade de aceitação do texto da parte do conselho editorial da *Studio International*, fica claro que a potência e consistência experimental entre produção artística, crítica e poiética existencial de Oiticica estavam exatamente nesta escrita fenomenológica encarnada na "descoberta-invenção" de ser, e seu "inacabamento existencial" (SOURIAU) enquanto também produção de mundos, abrigos, labirintos penetráveis e espirais suprassensoriais.

Ressalte-se que o que Souriau aborda como "projeto-trajeto" pode ser apropriado para a maquete do *PN15* (1971), primeiramente pelo fato de ser inédito, como "esboço" ou devir. Sendo o único penetrável circular do artista, ele também territorializa o corpo-leitor-simbólico como movente interpenetrável em uma caminhada sempre em curva, igualmente em espiral, de fora para dentro, como uma célula ou átomo em direção ao núcleo, centro onde o espaço é compartimentado entre plantas com referência ao sentido ambiental, ou melhor, "floresta" – lugar de convivência – auto-performances (espontâneas). Ali, Oiticica previa também telas para projeções de filmes tal como uma intuição de futuro porvir de um mundo de novas tecnologias – tanto um laboratório de comportamento anarquista quanto floresta multissensorial. A obra é um programa e gênese ainda por ser feita como estrutura-processo vital-ambi-ental – "eu proponho muito mais um 'ambiente aberto vivo' do que qualquer coisa que seja objetal, que poderia ainda manter velhas ideias formais". (OITICICA, 1969)

O entrelaçamento entre projeto-trajeto como "obra por ser feita" constitui parte indissociável do "inacabamento existencial" (SOURIAU) se materializando como uma linguagem integral escrita para, e com, um corpo simbólico de experiência e significação. (OITICICA, 1969) Os sentidos apontam para o pragmatismo da dobradura entre origem e devir fenomenológico-existencial pela ação estruturante comportamental abrindo os estados de descoberta-invenção do artista para a "auto-performance" como um mundo-escola-floresta anarquista.

As percepções de futuro e de sonho, pressentimento e presença de Souriau de imediato remetem ao pragmatismo da função

utópica da arte de Ernst Bloch, que se realiza como agir de "sonhos diurnos". Ambos abordam sob diferentes ângulos o "inacabamento existencial", incluindo o próprio mundo.

Para Bloch, "pensar significa transpor. Contudo, até agora, o transpor ainda não encontrou o seu pensar mais preciso". O sentido de "futuro, front e novum" é colocado em questão por Bloch juntamente com o exercício humano do que é defendido por Marx como o que "representa a reviravolta na tomada de consciência do transpor o concreto". (BLOCH, 2005, p. 16) Deste estado de reviravolta inacabado, Bloch constrói sua cartografia de princípios esperança, desde o "ato de intencionar" em seu tom antecipatório. O antecipatório, tal como "função utópica da arte", define "o ainda-não-consciente, o que-ainda-não-se-tornou, embora preencha o sentido de todos os seres humanos do horizonte de todo ser". (BLOCH, 2005, p. 16) Este horizonte é também o "florescente campo de interrogações" que Bloch vincula ao "sonhar para frente" de Lênin.

Formam-se aqui especulações e intuições antecipatórias sobre o legado de ideias de Oiticica para esse devir escola anarquista como floresta dos sentidos, tais como "metaesquemas" conceituais e éticos para transformações da arte-objeto em estruturas comportamentais multidirecionais. A dimensão infinita-existencial complementa o sentido de centralidade das ações no corpo-simbólico em trajeto, trânsito dentro de uma espiral de duas pontas de construção de experiências, na reversibilidade causal entre o macro e o micro. O "que pode ser uma concentração 'multifocal' se torna importante como um meio para a assimilação comportamental: olfato-visão-paladar-audi-ção e tato se misturam e se tornam aquilo que Merleau-Ponty chamara de 'simbólica geral do corpo'". (OITICICA, 1969) De um lado, Oiticica expõe sua vontade construtiva de investir pelo anacronismo de uma utopia negativa da dissolução da arte, ou das referências à *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar, na totalidade da experiência "para uma ideia de mundo humano-integral para a crença na ação comportamental". Por outro, também prenuncia, por sua intuição-sinergias-sintomas que pertencem a trajetória dos anos 1960, para o niilismo e distopias da contemporaneidade, "a dissolução da 'arte' nisto não é também uma 'dissolução objetal' (...) na manifestação da vida até onde for o alcance do infinito campo do comportamento humano".

Neste campo de interrogações, como pensar o transpor o *front* do que os "sentidos estão apontando como novas transformações"? Para Bloch, "o que foi suplanta o que está por vir, a aglomeração das coisas havidas obstrui totalmente as categorias de *futuro, front, novum".* (BLOCH, 2005, p. 18), o que também foi defendido por William James em seu pragmatismo. Bloch coloca em questão o transpor "o mundo da repetição...; o "evento torna-se história; o conhecimento, rememoração; a festividade, comemoração do que já ocorreu." Continua Bloch: "pensar significa transpor", quando os sentidos exigem a dissolução dos estados de contemplação passiva, quando até mesmo o conhecimento se torna objetal para mentalidades idealistas, "pressupondo consequentemente um mundo feito, acabado, apreciado apenas de modo passivo. [...] Portanto, um futuro do tipo autêntico, aberto como processo, é inacessível e estranho a toda mera contemplação". (BLOCH, 2005, p. 18)

Aqui se tem uma verdadeira cambalhota para o que Oiticica vai conceituar como "comportament[al]", já apontando para o papel dos sentidos como base para uma nova transformação. Entre o pragmatismo utópico da vontade construtiva e o inacabamento existencial do programa vital do exercício experimental da liberdade, Oiticica estará sempre dedicado à síntese entre "descoberta-invenção" como binário que compõe a "forma espiritual" (SOURIAU) da "dimensão infinita"[13] da arte no mundo humano-integral. Os sentidos de intuição e invenção vão apontando Oiticica para "uma estrutura criativa, oposta ao mundo objetal, como um 'modelo' de verdade sintética e não corrompida em si", o que não deixa de ser uma perspectiva pragmática de ética viva da arte como "obra a ser feita" ou como Souriau propõe como "instauração" da "forma espiritual" do acontecimento artístico e existencial com o devir do mundo.

A culminância entre vida, escrita-projeto-trajeto de volta à vida segue a intuição e potência dos sentidos como descoberta-invenção dos estados de criação do Oiticica. "O *Contra-bólide* revelaria a cada repetição desse programa-obra *in progress* o caráter de *o caráter de concreção de obra-gênese q* comandou a invenção-descoberta do *Bólide* nos idos de 63: por isso, era o *Bólide* uma nova ordem de *obra* e não um simples *objeto* ou *escultura*" (OITICICA, 1997, p. 202), apontando sempre para um anacronismo de dois aspectos utópicos – do

pragmatismo da vontade construtiva, dimensão infinita e a utopia negativa, a distopia contínua da dissolução do foco objetal. A obra gesto de distopia radical – "devolver a terra à terra" (1979).

A "dissolução objetal" é acompanhada por derivas pelas cidades (BRAGA, 2013) que deram bases para a "ideia de *comunidades-células* ou de *comunidades experimentais* veio a mim em paralelo às amplamente divulgadas coletividades, tal como a construção de sítios coletivos ou *lugares de habitar* [...] lugares de habitar grupal, onde os experimentos não estariam vinculados à ideia de um 'experimento-show'". Entre o fascínio pelo "barracão" e uma fenomenologia existencial, o desvio do niilismo é contorcido por vários anacronismos críticos às tendências da época – "das experiências integrativas, que para mim ainda possuem conotações objetais estética". Para além dos penetráveis, desde o aparecimento do Suprassensorial em 1967, os sentidos de evolução e superação do objeto para o comprometimento com o comportamento já apontavam para as viradas existenciais do "Mundo Abrigo". São viradas contínuas conceituadas pelo artista em várias prospecções intuitivas em ressonâncias com a crise da arte e antiarte dos anos 1960, invocando conjugações geopoéticas e cosmopoéticas do "mundo-abrigo" que podem ser hoje reconfiguradas como mundo-escola do devir floresta anarquista dos sentidos para uma nova consciência grupal.

Neste texto, através da crença e confiança nos sentidos, Oiticica estava antecipando um futuro, ainda hoje urgente e emergente, como "um estágio evolutivo desses 'processos de atos vivos', podemos destacar a dissolução das antigas formas de arte, pintura, escultura etc., para o "objeto" híbrido" – eu chamo isso, nos meus trabalhos experimentais, um *crecomportamento*". (OITICICA, 1969)

O paralelismo entre os conceitos de inacabamentos existenciais do mundo e arte por fazer como "situação interrogante" de Souriau e a unidade tripartida – *futurum, front, novum*, das intenções antecipatórias de Bloch, propositivas do pensar e transpor cruza o texto de Oiticica pela perspectiva da dissolução do objetal para o comportamental como utopias negativas. Esta dimensão suprassensorial, crelazer e creprática já é em si prospectiva dos sentidos apontando para uma mudança inacabada, utopia não-

ainda-concluída ou intenções antecipatórias ainda como dilema e desafios críticos, estéticos e éticos para o século XXI.

Paula Braga resgata de certa forma o que espelharia um pragmatismo utópico que para "a nova posição do artista é aquela que compreende que as estruturas criadas pelo artista crescem do mundo comportamental, depois de um longo processo de dissolução de 'atos do viver humano' → o destino dos atos do viver humano ocorrem sem esforços sublimatórios intermediários, conflitos transcendentais ou metas ideais." (OITICICA, 1986) Márcia Schuback alerta sobre a complexidade inquietante que paira sobre os desafios do mundo contemporâneo acerca "da dinâmica niilista que é a dinâmica de uma constante transformação, ou seja, de uma transformação que transforma continuamente todos os sentidos menos o sentido de transformação." E desta virada ou armadilha que se desgasta na dinâmica niilista na medida em que a transformação dos sentidos não "transforma o sentido de transformação". Tem-se daí o desafio da arte, da estética e da ética sobre a crença em uma virada pragmática utópica do papel da arte na transformação para os sentidos do comportamental. Ao mesmo tempo, a dissolução da forma e do foco no objetal com os quais Oiticica apoiava suas visões e devires da arte assumem uma radicalidade tal como Márcia Schuback descreve como "mutação do sentido em todos os sentidos – é o século desafiado pela mutação das formas não só de pensar e viver, mas sobretudo da sensibilidade." Márcia Schuback complementa essa reflexão: "'O século XXI' como um 'século' [as aspas acentuam como hoje todos os sentidos estão comprometidos com a mutação de sentido] – que desafia o sentido de desafio enquanto oposição e acusação. É o 'século' – ou seja, a experiência de uma energia comum, uma energia que pode ser descrita como a de uma perda das formas".

O desafio abordado por Marcia Schuback não deixa de estar presente como "sinto-ma-intuição" expresso por Oiticica como dissolução das formas para as estruturas de comportamento. Em seu pragmatismo utópico, defendia a crença no "mundo-abrigo" da arte instaurando estruturas vivas para "auto-performance", "o papel do artista: propositor de condições para que o sujeito se torne o inventor de seu dia-a-dia; incitador de estados de invenção e do fim do objeto articuladas". Schuback, por sua vez,

coloca em questão o que Oiticica em sua época estava intuindo tanto em sua obra quanto na de Lygia Clark como evolução da arte para o crecomportamental. O que fica bastante coerente neste texto de Schuback é que esta dissolução da forma também alcança sua radicalidade no contemporâneo. "O grande desafio é descobrir a chance de outros sentidos, a chance de outras formas de pensamento e sensibilidade, com efeito, de pensamentos sensíveis e sensibilidades pensantes, dentro do risco da insensibilização crescente de uma racionalização instrumental, utilitária, calculadora, artificial de todos os âmbitos da vida e do viver."

Parte IV
Potência frágil dos sentidos de gerar futuros em gerúndio - Devir esboço - mundo-escola-floresta

O "inacabamento existencial" pauta essa abordagem, ressaltando a aproximação do texto de Oiticica entre fenomenologia existencial de Merleau-Ponty e o pragmatismo (utópico) de William James atualizado pelas práticas anacrônicas dos sentidos. Hoje se coloca em dilema como potência frágil o retorno às questões apontadas pelo aparecimento do suprassensorial (1967) e comportamental como proposições de ações e reviravoltas pelo coletivo. Enquanto o mundo hoje se torna um abrigo em risco, mais do que nunca se têm a atualidade de Etiénne Souriau ampliando a "obra por ser feita", em "esboço" (SOURIAU) para o "inacabamento existencial" tanto da arte quanto do humano. Ainda assim, são os sentidos do mundo que apontam a arte para sua urgência do agir diretamente como campo de pragmatismo utópico ou utopia negativa quando à dissolução formal, objetal, exige ações afirmativas do devir comportamental-grupal.

Ressalte-se em especial o reconhecimento desta posição ética dupla das intenções e intuições de Oiticica como "sintoma-intuição" (DUVE, 2005)[14] antecipatórias da "necessidade vital" de envolvimento planetário de "diferentes modos de existência" ou "relações ocultas (da arte) com a vida prática... novas maneiras de viver. (PEDROSA, 1979, p. 145)

Na mesma medida em que se revive o "beco sem saída" da evolução humana, urge ainda mais a busca por novos contornos, viradas ou "cambalhotas" (termo de Mário

Pedrosa), atualizando também o sentido de "comportamental" de Oiticica como construção de experiência, tendo o "pragmatismo" de John Dewey e William James[15] (JAMES, 1987, p. 506) como método com base no seu significado grego de "ação", prática e prático. (JAMES, 1987, p. 506), assim como James traz de Charles Peirce a relação entre clareza dos pensamentos de um objeto e a concepção de seus efeitos a partir de sua prática – sensações e reações intrínsecas às concepções integrais deste objeto em ação. Projeta-se o mesmo pragmatismo de James e Dewey sobre a fenomenologia existencial das estruturas de comportamento de Oiticica propostas a partir de Merleau-Ponty, como sentidos de instauração da obra como ação por ser feita e sua crença na mudança direta na ordem relacional da sensibilidade, do afeto e da restauração da confiança interpessoal – como terapêuticas sociais antecipatórias de novas transformações ainda por serem feitas no mundo contemporâneo. Tal como Lapoujade cita James serve para Oiticica – "aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo"[16].

Ao longo de todo o seu texto, Oiticica defende a dissolução do objetal como proposição ética da arte com base na ação e práticas sensoriais. O que equivale ao esforço filosófico de James para defender o pluralismo-empirismo como negação do absoluto. O pragmatismo de James é revisto como ação e prática na qual "a realidade se faz; a realidade está por fazer. É como houvesse uma exigência moral do devir: o mundo não se faz sem estar ao mesmo tempo por fazer". (LAPOUJADE, 2017, p. 14) Oiticica, em outras palavras, em outro contexto, aponta para os sentidos, ou natureza afetiva da forma de Pedrosa, reconfigurando a dimensão infinita ou pluralista, indeterminante da obra-programa como estruturante do acontecer interpessoal, comportamental e grupal da arte (por ser feita).

A leitura contemporânea deste texto de Oiticica incorpora o que Souriau chama de "complexidade inquietante" indissociável da metalinguagem da escrita-trajeto caminhando e penetrando um labirinto espiral de giros para o comportamental pela "dissolução da arte-objeto" (OITICICA, 1969). O que pode hoje uma re-virada para o pragmatismo utópico da arte enquanto situação-intuição-indagação dos seus próprios modos de ação e práticas do devir? Como o "inacabamento existencial", proposto por Souriau, espelha as dissoluções e

falências do antropoceno e capitaloceno? A própria leitura hoje de Oiticica de 1969 é atravessada pela "espessura (das incertezas e indagações) do presente"[17], diante dos golpes e retrocessos democráticos crescentes. Ao que se chamava então de fim das utopias modernas, desdobram-se as utopias negativas do acontecer da desmaterialização e mesmo desintegração das formas artísticas não apenas de conceitos esteticistas hegemônicos, antecipados por Mário Pedrosa como Arte Pós-moderna ou Arte Ambiental (PEDROSA, 1965 in OITICICA, 1986), mas também do inacabamento existencial, espiritual e social, mais ainda, do inacabamento humano-inumano.

Acrescente-se à gravidade deste projeto-trajeto o sintoma-intuição de que as dissoluções do objetal da arte no mundo contemporâneo são também da realidade que está por ser feita ou em dissolução juntamente com o "inacabamento existencial" de Souriau. A crise se inscreve como "atos de intenções" (BLOCH, 2005) e intuições propositivas de Oiticica para as relações comportamentais do humano-inumano-grupal, do local, *mundo agora sem abrigo* que diz respeito à própria condição humana como situação interrogante. A própria falência do antropoceno / capitaloceno estava sendo exposta ou radicalmente denunciada pela dissolução ou desintegração do foco no objeto. Ao mesmo tempo, os sentidos de mudança eram projetados como modos de agir na crença de uma realidade a ser transformada, daí o pragmatismo utópico ser indissociável da confiança nos sentidos de ação com as urgências de novas transformações.

Através da cuidadosa leitura de Lapoujade em *Existências mínimas* (2017) transpiram-se complexidades inquietantes que trazem para o contemporâneo os desafios e dilemas que se colocam nos sentidos de dissolução da forma simultaneamente com a emergência ou urgência que subjaz os entrelaçamentos entre "outros diferentes modos de existência". A classificação de Souriau dos diferentes modos de existência atravessa categorias do humano-inumano por fenômenos, coisas, imaginários e dimensão virtual. O ato criador seria então um movimento atravessador dessas modalidades pelo sentido *transmodal*. Um texto de 1969 não publicado até hoje (como é o caso do Oiticica, igualmente não traduzido do inglês para o português), tal como uma ponte não construída, é como um objeto inacabado no mundo colocado por Souriau na categoria de "virtual". Assim, também o lega-

do de ideias e obras por serem feitas, o pragmatismo de James revisitado, sua releitura como utopia pragmática da ação se adere ao inacabamento existencial, tal como a categoria "virtual" proposta por Souriau. Entretanto, opta-se com Lapoujade a exaltação de Souriau, ao reler e traduzir *The Senses Pointing Toward a New Transformation* para o contemporâneo:

> Cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura. Toda existência torna-se legitimamente inacabada... Vemos agora que as existências podem se modificar, se transformar, intensificar sua realidade, passar de um modo para outro, conjugá-los. Entramos no domínio do *transmodal*. (LAPOUJADE, 2017, p. 39)

Assim, com este texto-trajeto de indagações e inquietações são percorridos alguns sentidos de devir esboço de mundo-escola-floresta que se inscrevem na escrita espiral de labirintos anarquistas de contínuas bifurcações triangulares entre delírios, desvios e desafios, que se colocam na tríade *futurum-front-novum* (Bloch) por um pragmatismo utópico da arte.

Notas

[1] Hélio Oiticica, *The Senses Pointing Toward a New Transformation* (Os sentidos apontam para uma nova transformação), 1969. Originalmente escrito em inglês para o "Touch Art", simpósio realizado no California State College, entre 7 e 12 de julho de 1969. Projeto Hélio Oiticica 0486/69, páginas datilografadas 1 a 6. Acessível online: http://www.itaucultural.org.br/programaho/

[2] Documentação do Projeto HO. *PN15* - Série Newyorkaises. Título do projeto: *Subterranean Tropicália Projects*. Local de concepção: Nova York, 1971. Acessível online: http://www.itaucultural.org.br/programaho/

[3] Encontro acaso – barca Charitas de 9h. dia 07 novembro 2019. Melissa Oliveira (melissaomaciel@outlook.com) (21 anos). (KUNDERA, 2017)

[4] Termos usados por Hélio Oiticica em texto inédito *Account sobre Devolver a terra à terra* em *KLEEMANIA* a 18 de dezembro de 1979 no Caju. In PROJETO HÉLIO OITICICA. *Catálogo Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 202.

[5] Relatos de membros do grupo de estudos espirituais da Fundação Avatar. Grupo dissidente da Loja Rosa Cruz de Niterói liderado pelo Dr. Jaime Treiger. Zé Oiticica era conhecido como Mestre Oiticica com práticas de aula extremamente experimentais e inovadoras, segundo esses relatos.

[6] Tania Rivera, ao abordar as relações entre arte e psicanálise, usa o sentido de "cambalhota no cosmos" de Mário Pedrosa a partir de duas imagens que podem ser incorporadas como giros entre utopias em dissolução e distopias da arte no mundo contemporâneo – a banda de moebius e a "cambalhota no cosmos sobre si mesmo" proposta por Mário Pedrosa. (RIVERA, 2013, Introdução).

[7] Juan Acha. "En tal sentido, su punto de partida implica un rechazo de lo que él denomi-na: *eurocentrismos, articentrismos, monoesteticismos y bello-manías*. Es decir, rechazo de toda estética que se construya desde

categorías europeas exclusiva-mente (*eurocentrismo*), de toda reflexión que se centre en un único y excluyente concepto de arte o de belleza, generalmente occidental (*articentrismo y be-llo-manía*), o que pretenda la existencia de un exclusivo principio estético (*monoesteticismo*). In VICENTE, Sonia. *Tiempos de diseño. Una vision de la teoria de los diseños desde la postura de Juan Acha*. Módulo 1: Mendoza: Universidad y Sociedad, Facultad de Artes y Diseño, 2000. Ver também: ACHA, 1979.

[8] Resumo Série Conglomerado *Subterranean Tropicália Projects*. Texto enviado para Universidade de Buffalo, na qual Hélio Oiticica descreve seus projetos *PN10*, *PN11*, *PN12*, *PN13*, que formariam o conglomerado *Subterranean Tropicália Projects*. Este grande projeto havia sido pensado para o Central Park de Nova York. São penetráveis que preveem a possibilidade de performances. H. O. anuncia um terceiro projeto (o *PN15*). Junto com a descrição, menciona a inclusão de plantas, fotografias e maquetes. As performances não foram ainda explicitadas porque, segundo H. O., dependem do local em que os projetos serão construídos. In Projeto dos *Subterranean Tropicália Projects*. http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm

[9] Artigo neste dossiê: *Os sentidos e a urgência de transformação*.

[10] Vera Oiticica era tia de Hélio Oiticica e frequentou o centro de estudos e ciência espiritual da Fundação Avatar nos 1980 e 90. Somente quando soube que eu havia entrado para a direção de Educação do MAC-Niterói em 1996 que Vera Oiticia veio compartilhar algumas memórias de seu sobrinho, Hélio Oiticica.

[11] Declaração para filme Ivan Cardoso, citada por Cesar Oiticica Filho em seu artigo neste dossiê.

[12] Étienne Souriau (1892-1979) foi um filósofo francês "fora de moda", conforme apresentam Isabelle Stengers e Bruno Latour. Recentemente citado por Peter Pál Pelbart, que demonstrou especial interesse em seus conceitos de instauração e os diferentes modos de existência.

[13] Hélio Oiticica, 4 de setembro de 1960: "A meu ver, a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita". (OITICICA, 1986, p. 21)

[14] "Um sintoma é um sinal. É preciso saber lê-lo. É um indício. E uma intuição é a mesma coisa, mas do lado do criador do sintoma." (DUVE, 2005, p. 6). In. Entrevista com Thierry de Duve, 2005. Disponível em: https://www.scribd.com/document/124935246/Entrevista-Thierry-de-Duve

[15] JAMES, William. Pragmatism. In JAMES, William. *The Varieties of Religious Experience. Pragmatism. A Pluralistic Universe. The Meaning of Truth. Some Problems of Philosophy. Essays*. Boone, Iowa: The Library of America, 1987, p. 506.

[16] Lapoujade cita William James em *A Pluralistic Universe*. (LAPOUJADE, 2017, p. 11)

[17] Oiticica se apropria mais uma vez das intuições de Pedrosa, 1967. (AMARAL, 1986, p. 127-139)

Referências

ACHA, Juan. *Arte y sociedade: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. UERJ, 2005.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica. Singularidade Multiciplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARRASCO, Fredy Parra; REBECO, Patricio Miranda. Pensamiento social de la Iglesia y ciencias sociales: horizontes teológicos para um diálogo. *Anales de Facultad de Teologia*, Caderno 2 (Santiago do Chile, Pontificia Universidad de Chile), v. LVII, 2006.

JAMES, William. Pragmatism. In JAMES, William. *The Varieties of Religious Experience. Pragmatism. A Pluralistic Universe. The Meaning of Truth. Some Problems of Philosophy. Essays*. Boone, Iowa: The Library of America, 1987.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza de ser*. São Paulo: Schwarcz, 2017.

LAPOUJADE, David. *William James, a construção da Experiência*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PEDROSA, Mário Pedrosa. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Helio Oiticica [1965]. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (Organização: Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. Especulações estéticas III: lance final. In AMARAL, Aracy. *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que "não existem". In BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Como viver com coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

PONTY, Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

RIVERA, Tania. Introdução. In RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOURIAU, Etiénne. *Del modo de existencia de la obra por hacer*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

página do artista

America Cupello *

Cristalgraph, 2008-2015

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38689

* Fotógrafa, professora e pesquisadora. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, sob a supervisão do Prof. Dr. Luciano Vinhosa. Foi professora do Departamento de Comunicação Social da UFF (2017-2018). É doutora em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação da UFRJ, com bolsa Capes para a tese *Máscaras, Vestes e Películas: o imaginário fabular na fotografia contemporânea*, 2010. Mestre em Ciência da Arte - UFF (2002) e graduada em Comunicação Social/Jornalismo - UFF (1985).

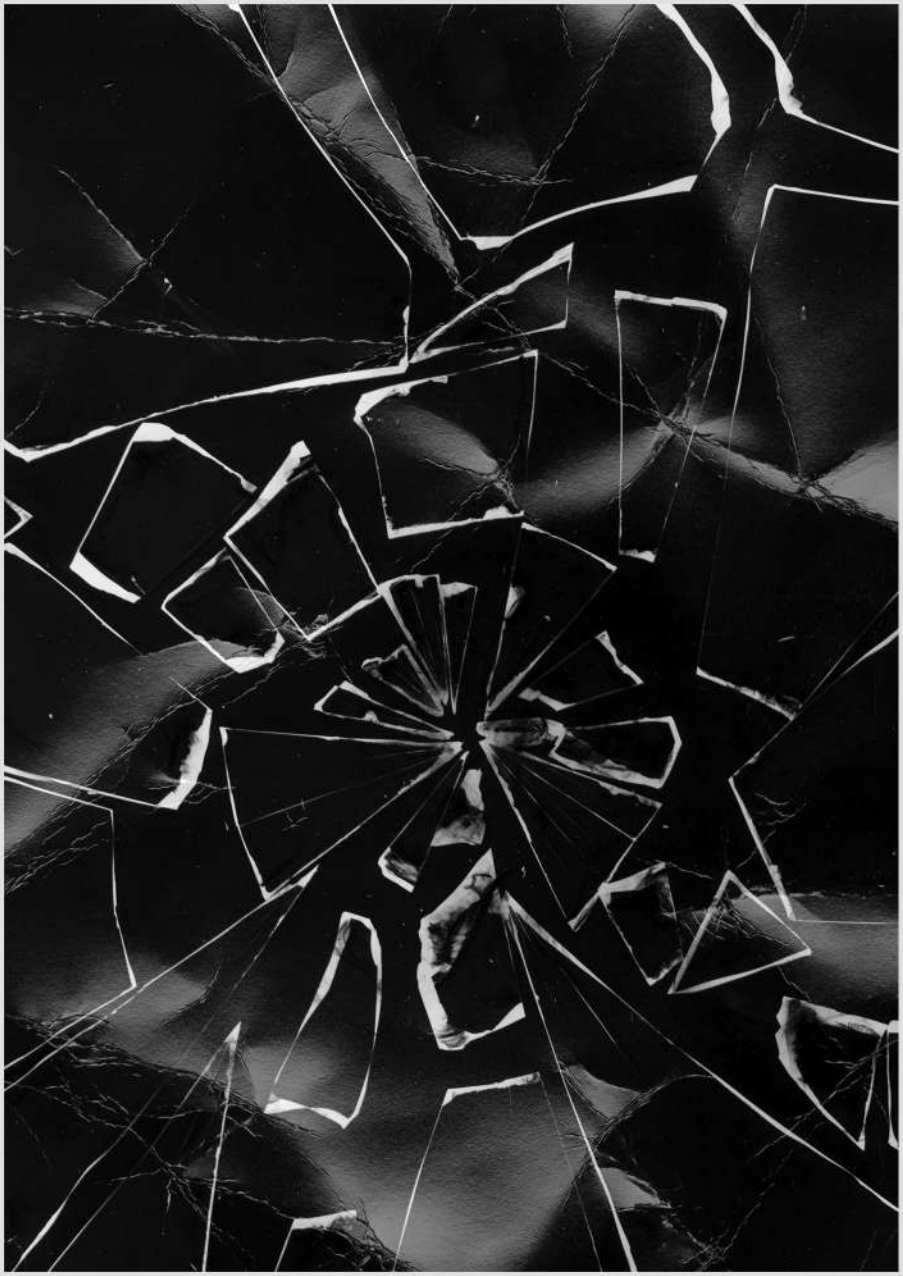
E-mail: americacupello@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2698-0054

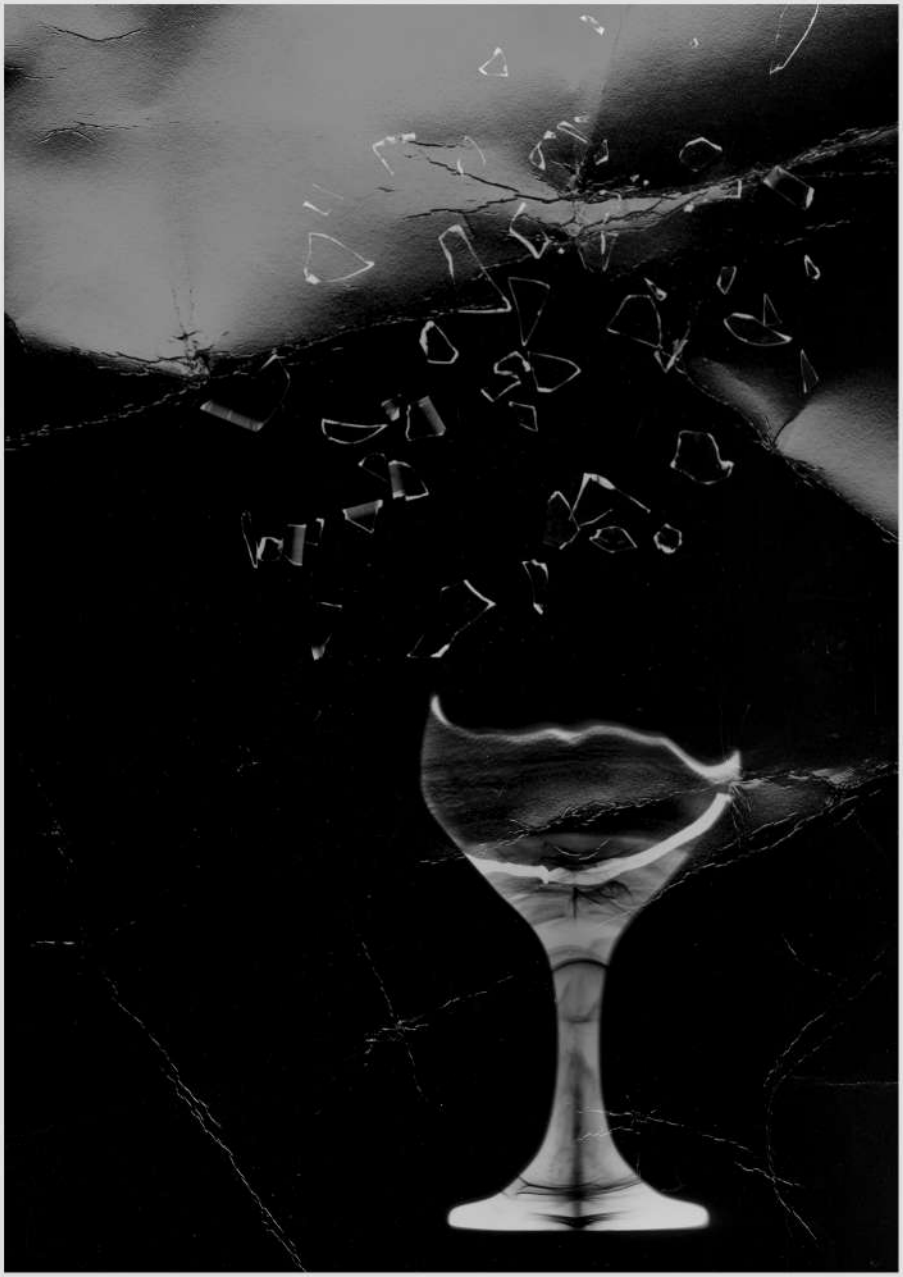
Cristalgraph, 2008-2015.

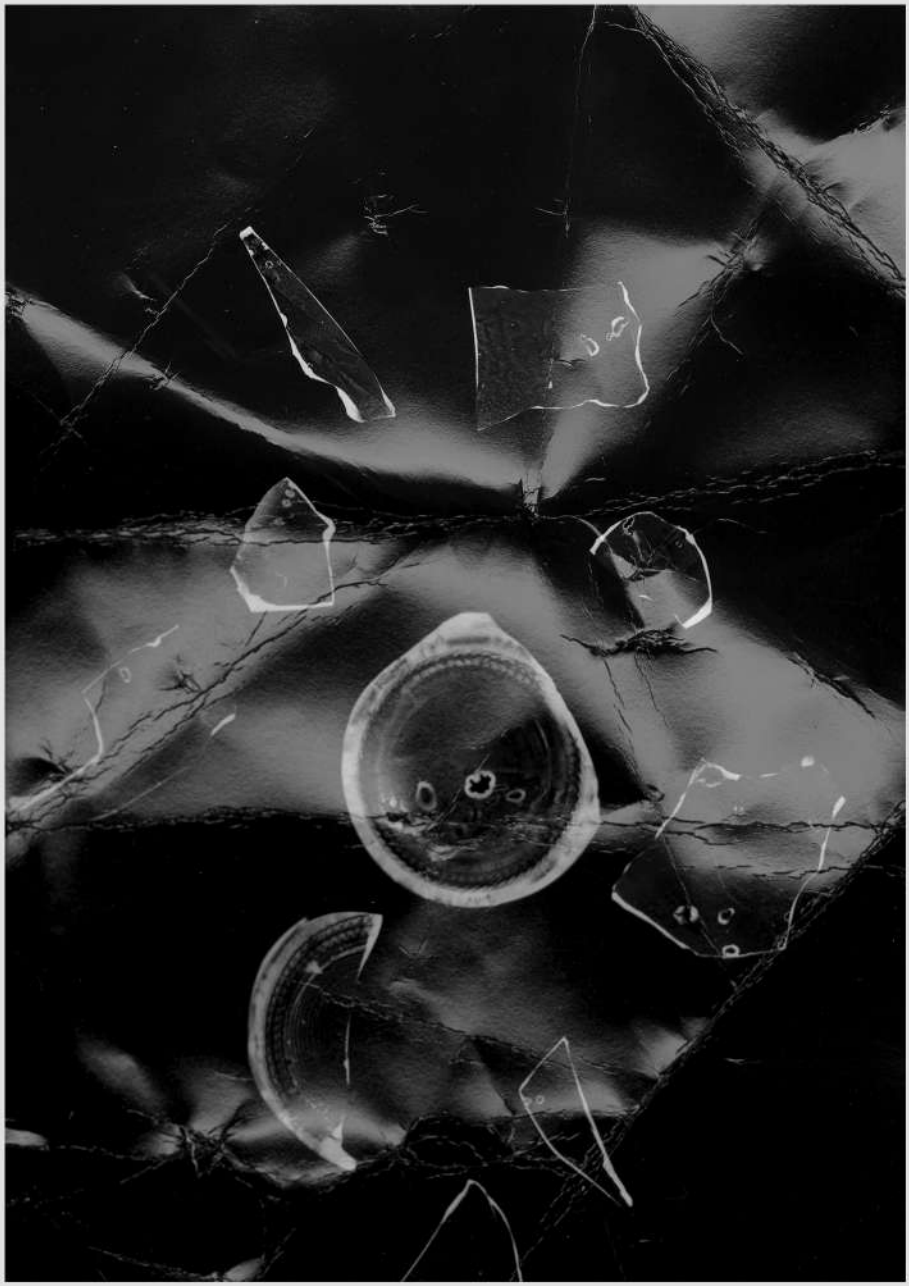
Ensaio fotográfico resultante da experiência que desenvolvi unindo o fotograma analógico ao *scanner* digital, funcionando como uma câmera fotográfica que adiciona luz ao suporte (papel) com dobradura.

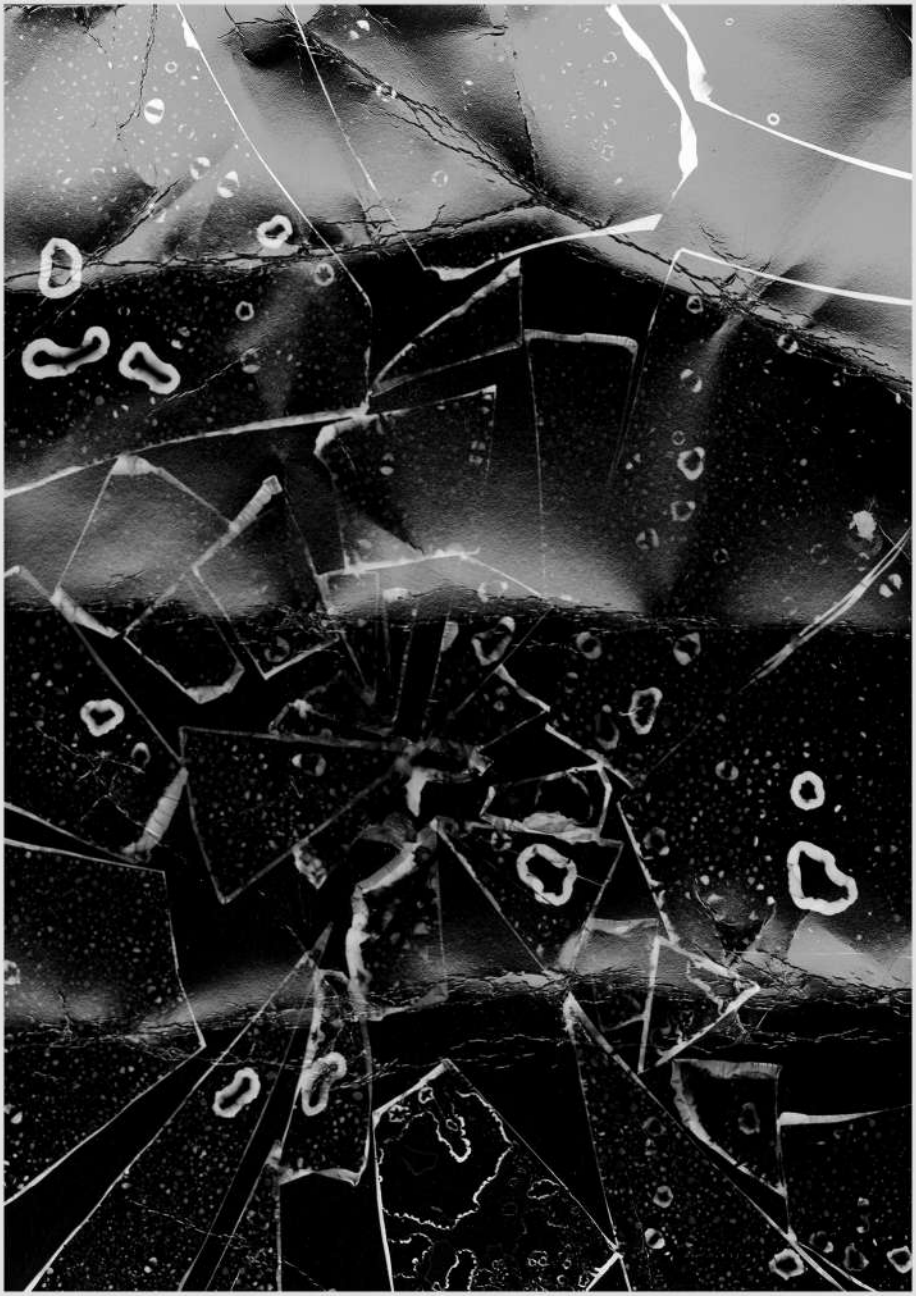
Citação recomendada:

CUPELLO, America. Cristalgraph, 2008-2015. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 289-296, jul./dez. 2019.
[https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38689]









artigos

29.4.2019

4.29.2019

29.4.2019

Jandir Jr. *
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36361

RESUMO: Para: Millena Lízia[1] […] Assunto: *s/d - Invitation to comment*. Oi, millena. [...] eu quero te mostrar um texto meu e pedir uma opinião crítica. Eu escrevi ele de pequenos fôlegos, mas [...] sem voltar atrás no que digitei. Tem um monte de notas [...] nele [...] acho que tudo isso junto fala sobre a relação entre idioma, colonialidade[2] e sua subversão. Eu acho, rs. Pretendo distribuir ele em portas de universidades, impresso no tamanho de um jornal, com letras grandes de manchete[3] [...] O texto pode incorrer em problemas, ou mesmo em apontamentos que eu não conheça. Comentários que gostaria que me viessem de você, da sua orientação fundamental pra mim [...] brigado por tudo desde já! <3,

PALAVRAS-CHAVE: colonialidade; idioma; subversão

* Jandir Jr. é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: mailexpressivo@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0001-6621-9767

ABSTRACT: To: Millena Lízia […] Subject: s/d - Invitation to comment. Hi millena. [...] I want to show you a text and ask for a critical opinion. I wrote it of small breaths, but [...] without going back on what I typed. There are a lot of notes [...] in it [...] I think all this together talks about the relationship between language, coloniality and its subversion. I think, lol. I intend to distribute it on university doors, printed in the size of a newspaper, with large headline letters [...] The text may incur problems, or even notes that I do not know. Comments I would like to come from you, from your fundamental orientation to me [...] thanks for everything in advance! <3,

KEYWORDS: coloniality; language; subversion

RESUMEN: Para: Millena Lízia [...] Asunto: s/d - Invitation to comment. Hola millena [...] Quiero enseñarte un texto mío y pedir una opinión crítica. Lo escribí en cortas respiraciones, pero [...] sin volver a lo que escribí. Tiene muchas notas [...] en él […] creo que todo esto junto habla de la relación entre el lenguaje, la colonialidad y su subversión. Creo, jajaja. Tengo la intención de distribuirlo en las puertas de la universidad, impreso con la dimensión de un periódico, con grandes letras de título […] El texto puede incurrir en problemas, o incluso notas que yo desconozca. ¡Comentarios que me gustaría que vinieran de ti, desde su orientación fundamental para mí […] gracias por todo de antemano! <3,

PALABRAS CLAVE: colonialidad; idioma; subversión

Recebido: 12/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

JANDIR JR. 29.4.2019. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 299-326, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36361]

29.4.2019

Você odeia ler. E ama ao mesmo tempo. Mas que loucura: ler te faz lembrar daquela vez em que te mostraram que... que você não escreve bem. Que você erra. Lembra? Você rasgou o caderno de caligrafia de tanto apagar. Usou por dois anos aquela merda. Agora aí está: ainda se sabe da sua letra feia. É legível agora, mas continuou feia. Você abre e fecha as páginas escritas pelos homens privilegiados. Admira seus estilos, e condena-se. Você quer matar a língua portuguesa. Mas só sabe escrever nela. Você é monoglota[4]. Você tem raiva. Quer abandonar o como escrever bonito, essa pergunta maldita. Quer deixar de ler os livros, de ler todos os textos, pondo os colonos aos seus pés, esses que estupraram sua bisavó. Mas ainda assim escrever. Porque o seu texto é um espelho possível. Que te mostra os detalhes que cê considerava feios em você: seu uso das vírgulas, o nariz grande, a repetição de expressões, o lábio grosso, a necessidade de escrever num só fluxo de consciência, sem planos prévios, fora a pele escura do seu pai e seu crespo, que há poucas horas você amava, não é mesmo? E aí você vê

que o seu texto é feio porque o olho que o lê ainda é o olho do racista. Por isso: fogo nos racista! Matar o padre branco que há em você[5] é vontade sua. E pôr uma leitura preta às voltas também. Kemética[6], Malê[7], pra lembrar também que nem sempre os *juruá*[8] que inscreve os alfabetos[9]. E o alfabeto dos portugueses são florestas, apesar deles. Não são só brancos que escrevem, pondo seus cimentos nas raízes. A sim. E há você, que até tem essa pele branca, talvez a caixola sem ori[10], um caboclo[11] que não encosta, mas amor, se até você tem problemas com o texto, até aí o racismo faz suas marcas, lhe fazendo lamentar não ser o que imaginava ser: de uma universalidade neutra branca. Lamento. Mas é questão de pele. Risos. E é mesmo: o texto pode mostrar a pele que você tem quando escreve. O texto tem cor, e todo texto que eriça os pelos da nuca da forma culta é você. Quando falo você digo de: você, sua pele escura, sua falta de fortunas fora de sua terra, suas músicas no *spotify*[12], sua dor aqui, o ônibus que pega lá, lonjão. Todo texto assim é você. Ame, e não pule os parágrafos. Você não precisa disso. As crases? Torce elas a torto e a direito. É certo que seu professor lhe disse: você não sabe usar crase mesmo, não é? E é diferente, professor. Não é questão que você saiba ou não usar. A questão é que você usa. Nesse mundo onde você foi tacitamente desautorizado ao uso da crase, da elipse, de qualquer uso do idioma e de sua erudição, você usa. E por usá-la como quiser, ataca. Você usa como quiser o idioma. Relembra que não são as letras que vivem. É você quem está vivo, reorganizando letras que seriam estáticas, ou melhor, previsíveis sem suas mãos. O texto faísca. Tzz. Mas você não vai por esse assunto de hackear[13] o idioma. Isso seria por demais render à norma culta, quando tudo que você tem a dizer é: eu posso usar esse idioma. Não há um uso hackeado, ou desviante, ou contrário, ou informal ao idioma desde aqui, de onde você fala. Você aboliu o centro e, com ele, a periferia idiomática. Você disse ao texto branco: agora somos dois, e eu não sou mais sua lacaia, porra! E Isso emputeceu eles. Você é disléxico. E fizeram você desistir do mestrado. Eles te castigam assim. Você é disléxico. Que absurdo te reprovarem pela redação do seu *paper*[14], não por seu conteúdo. Ele era ótimo. Eles não podem ser juízes da forma escrita. Mas são. Ou: analfabetos são eles. Analfabetos funcionais dizem que é você, mas eles o são. Iletrados em sua própria diversidade alfa-

Jandir Jr., 29.4.2019.

bética. *Petit-nègre*[15]. Você é estrangeira. Evasão do ensino superior[16]. Você tem rancor do conhecimento. Quem não lê não pode escrever. É o que me vem ao ter esse impulso pela escrita. Pouco leio; porque deveria me expressar por esse meio? Provavelmente errarei, gramaticalmente, ou escolherei construções semânticas de mau gosto. Um deles dizia sobre escrever para ser o enunciador, ao invés do enunciado. O *hacker* só faz acontecer o que o sistema permite. Talvez seja então hackear o idioma, se for o caso de você ver o uso dormente, que ainda não viram eles nas nossas palavras. Mas voltando ao estrangeirismo. Tá, você chegou por aqui, teve mó dificuldade em aprender o português, vez ou outra se vê falhando em como falar. Se sentiu um idiota um tanto de vezes, enrolou a língua mais uma porrada por viajar daqui e se meter lá em Paris. Você sabe, não é fácil. Ainda mais ser latina em solo outro. Mas… e se fosse um rapto que te fizesse estrangeira? E se fizesse tanto tempo que nem mais você se visse dessa forma? - Você é estrangeiro? Talvez não mais, realmente. Talvez você seja índio e mais[17]. E talvez, por isso, tudo tenha mudado. Talvez por isso o branco seja menos[18]. Sua tradição tenha caído. Talvez. ------ , veja, esse drama todo que temos com o idioma é um projeto de estado - ainda que um projeto implícito, não percebido -; é um projeto de panóptico, de nos meter a sensação de que estamos sendo vigiadas constantementes, que nossos erros serão cobrados, ridicularizados em público, que devemos - então, por isso - que devemos ser policiais um das outras, que devemos vigiar e punir[19]. Quem disse que é só pobre preto que passa por isso, ein? Os algozes também sofrem; também eles estão sob a mira: devem se adequar. Apesar de terem introjetado essa merda toda como valor (por serem um tanto beneficiados e partícipes do que constroi a elitização, a estratificação de todos os lados raça-classe-gênero-mulher-e tal), estão sob a mira. pá pum. Devem corrigir os textos. Você errou isso, você erro aquilo, como fulana escreve bem, dizem. Mas você, você mesma, você não fala como um livro[20]. Não tem caô: você já se posicionou[21]. E aqui cabe dizer como: Você, diferente deles, assumiu o pretuguês[22] e mais. Assumiu as transformações que os seus fizeram na língua; assumiu as transformações que as contraculturas fizeram na língua; assumiu as transformações. Gíria, neologismo, assumiu a diferença. Toda diferença é plena, toda é toda a diferença. Não há unidade[23],

não há. Aqui se falam com a língua embrazada. Aqui o fogo toca o primeiro palavreado[24]. O fogo atea sobre qualquer previsibilidade. Os arcaísmos se fazem o novo. As novidades são uma outra tradição. Quer ver: mal sabemos se o que dizemos é português mesmo. Parece que somos influenciadas pelos espanhóis, dizem que em muito pelos ingleses, mas quem não nos garante que seja gerúndio banto, que seja de banto feito o nosso gerúndio[25]. Lembra das atendentes, de quem disse ao telefone, 'estaremos verificando, senhor?'? Como você vê suntuosidade em quando fala assim, em como fala assim porque lhe parece como uma rainha falaria? Então… de que rainha você fala, ein? Mesmo sem saber:: Você tem o rei na barriga. Um rei escalando sua laringe, suas cordas vocais, um rei saindo pela boca. Falar como o rei. Abram caminho para ele. Sorrindo[26]. Ao invés de se curvar, abrir a boca para que daí venha o rei. Falar para que venha. Por isso… é falar como dá. porque é do como dá que ele vem. Não há outro, nada de outra forma, nada de procurar fora, né não? Você investe contra o inglês; ser colonizado de novo não dá[27]. Você não quer falar inglês, cara. Que saco. Você fala inglês sim. Mas que saibam que nunca será menos que será o que esperam de você; menos, pouco, não. Não será. Será grande, de uma grandiloquência seu estrangeirismo-quase qualquer coisa, será grande sua fala[28]. Quente. Será. suas palavras são quentes do tanto que investiu em ter elas nas mãos assim como eles. Assim como os seus - de sangue ou de condição - fizeram por aqui. Tomaram o português hirto e o despedaçaram. despedaçaram. Mano, se liga. cabe aqui reconhecer que até seus próprios desvios linguísticos, involuntários em boa parte das vezes, descentrados de sua consciência como autor, subvertem formalmente a estrutura idiomática hegemônica - e, por consequência, qualquer redação acadêmica que você faça. Por isso, se quiser chamar de arte o que escreve, chame de arte. Se quiser chamar de guerra, chame de guerra. É como arte e guerra, estratégias feitas aos flancos, sem manuais, encarnadas no mistério da criação que ergue alguém como você, que a ilusão quer que se leia como sujeito subjetivo quando… olha, tentam tornar a língua una, essa língua aqui como uma coisa só. Mas… olha, Mim conjugará os verbos. Não adiantará rabiscar o que você escreveu[29]. xô contar procês, Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão / Logo mais vamo arrebentar no mundão[30]. Você terminou. Finalizou. Sua

Jandir Jr., 29.4.2019.

língua viva está viva. *Chicana*[31]. Não importa que seja a língua fronteiriça, de quem se autoriza a falar o inglês e o espanhol do modo como podem, misturando tudo. não. Não tem medo de que te chamem *pocho*[32]. Não. Você enfrentará a academia[33] em sua insistência em te ver como a outra, aquela que não deveria ter a fala, porque não fala de forma correta, ou porque, simplesmente, não compõem alguma elite[34]. Porque você nunca deveria ter feito mais do que seu curso técnico de eletrônica e ter trabalhado naquela empresa que te explorava lá. Você não deveria ter feito a universidade, ele disse[35]. Mas você fez. E você fala de forma correta; incorreto é o mundo. Esse mundo de merda. E sempre há um novo lugar. outro lugar para que você escreva e fale, como uma intelectual[36]. Qualquer quinhão de terra; todas as estradas de terra, sujando a sola dos seus pés: é ali, onde você cresceu. É ali, onde a bala come, é ali. nos madeirites. Tijolos aparentes. Ali, nas vernissages, nos prêmios, nas viagens internacionais. Ali. Todo o lugar, desde que todo o lugar seja também lugar de todos. Ou que seja incômodo toda a separação, nada menos que isso. de preferência mais. Bombas, molotovs. Pedras…. ideias que ganham vida e criam asas[37]. Todo artista-pesquisador[38] tende ir aonde o povo está[39]. Lembrando que: muito provavelmente você foi enquadrado também nessa categoria estranha de povo, em que eles cismam de encaixotar todas. Então, simplesmente você vai. Caminhar é preciso[40]. Ir aonde seja lá quem estiver-esteja é preciso. Seguir: preciso! Que seus avós e avôs tenham netos doutores, que seus pais vistam a camiseta do curso em que vocês ingressaram. Primeira geração, segunda geração na universidade, uni-vos. Antirracistas, …… libras[41]. Em sua lida com o idioma. a quebra de todos os condicionamentos de perseguição a. O idioma hegemônico também é nosso. Também é seu. Por um plural conjugado com a letra 'a'[42], sem medos, por pessoas que se vejam pessoas quando reunidas sob o 'a'; que caiam os medos de ser vista como mulher. Ou que caia o 'o' e todos os que o representam. Que caiam, / A bíblia e a gramática cairão do céu católico[43]. huni kuin[44] y krenak[45]. y o manifesto pau-brasil[46] pegando fogo. ou sendo plantado de novo. adubo ou -voltem a ser árvore as folhas que suportaram sua escrita-. volte a escrita a seu lugar qualquer, a ser apenas mais uma técnica[47]. nada mais. volte a tradição ocidental a seu lugar de técnica, nada mais. volte o, volte o, . Volte a vida. O incomen-

surável que há. Volte toda a complexidade. Volte o intransponível, volte. O mar é enorme, uma barreira imensa. Seus monstros submersos. Seu fim. A terra plana[48], o medo de cair da borda. Os terraplanistas buscam novamente o medo de cair das bordas. Por que? para recuarem. Para finalmente recuar. Sentem, desejam, são antenas dos nossos tempos. Saudades do que os manteve atados ao território. Porque assim, as aldeias permaneceriam. permaneceriam um todo mais complexo que o todo uniforme em que você vive. há contudo o medo: dos quilombos, dos aquilombamentos[49], do acampamentos terra livre[50]. Há o medo de suas línguas, de seu idi… há medo de você. dizem - mulher falar? pra quê? o que te esperam é o silêncio, ou o barulho que lhe fará ser catalogada como histérica: a outra face do silêncio que querem que você faça[51]. Mal sabem das mães pretas[52]. Mal sabem. Tudo o que se diz aqui, tudo o que vocês dizem, é um telefone sem fio. …… que vocês aprenderam [não foram sozinhos]. Tudo. se fazia silêncio antes disso, sabia? Falar não é qualquer coisa. não poder falar, não ter fala, máscara...[53] Havia medo de lhe tirarem a máscara, do que ouviriam. Mal sabiam de mais uma camada: ainda se está recuperando a fala. Saindo da infância, desse nome que diz que não se pode falar, in-fant. saindo da infantilização que tantas, tantas, tantas recebem por abrirem suas vozes. Como quando sentiu vergonha na sala de aula, e preferiu não falar, sabe? então… era in-fant. quando te disseram que você era muito quietinha, saca? um contramovimento para lhe manter calado. Toda a vergonha de falar em público é em algo … medo. O trabalho de ter te mantido calada é um que não é tão distante da infantilização, da culpa que imputaram na classe trabalhadora; no papo todo de que os escravizados não trabalhavam, que os indígenas eram preguiçosos para o trabalho braçal, que o banzo era doençazinha de saudade da terra[54]. Mano… e agora isso de que o trabalhador não é proativo, que não é maduro (quantas vezes você e seus pais não ouviram isso dos patrões, quantas vezes seus tantos já não escutaram merdas dessas?), que não rende o suficiente. A vigilância sobre o rendimento da classe trabalhadora, de sua força braçal-atitudinal, coincide com a vigilância exarcebada que 1) você faz sob você mesma com relação a se comunicar em público; 2) a vigilância que outras pessoas fazem sobre seu discurso (porra, ele fala mal! nada a ver o que ele disse aí. como ele é

Jandir Jr., 29.4.2019.

burro, como usa mal o idioma… ele não sabe falar!!). É por aí que caminha o que eles nunca poderiam prever que viria de sua voz assim que tiraram as máscaras de você. Julgam burrice, mas mal sabem falar seu nome[55]: e não notam que você psicografa a fala de muitos que vieram antes de você. Vozes ecoam… na sua voz[56]. Não é atoa que isso tudo reacaia logo sobre você, oriunda de uma família de trabalhadores, de uma favela, da Recai sobre você porque sempre foram os seus que foram controlados, que tiveram seus corpos controlados, que foram açoitados, algemados, empurrados, encarceirados, desempregados… desempregados. É claro que recairia sobre você. O complexo alcança todas as pessoas envolvidas: quem persegue se vê na tarefa intuída, quase irracionalmente, de desqualificar você (mal sabe que é a vontade que responde, em extensão, ao ato que seus antepassados fizeram aos seus); e alcança até você mesmo, suscetível a desqualificação que virá destes. Você está frágilizado. Você aceita o complexo de inferioridade. Você tem lutado contra, mas como é difícil! Você sabe: o que você ouve de ruim contra você mesmo não corresponde a realidade… não é possível. Mas porque te afeta tanto? Porque você quase acredita,... porque.. porque, por que, porquê, por quê[57]: de novo o uso do português. E será que você as vezes não entende, ou cansa, ou pesa os olhos quando lê porque esse é o plano? porque querem que você não leia[58], porquê o idioma foi feito para fora de você? Será que ler os textos da faculdade é tão difícil assim por causa disso? Será que é isso que concorre para o risco de que você, cada vez mais, se veja distante da forma como os seus vizinhos falam, os seus amigos falam… sua família diz que você ganhou um sotaque. Seu modo de narrar vem com trejeitos estranhos a eles[59]. E você mal lembra como falar de um novo jeito, mais simples… parece que você mudou. OU parece que você corre o risco de mudar. ou de envergar frente aos textos herméticos da academia. aos textos cheios de complicação. Textos assim fazem você escrever algo como esse que você lê e escreve agora. Algo complicado, mas que testemunha sua simplicidade. Não. Que testemunha sua vontade de reaproximação com o modo que os seus falam. O idioma não é um só. De certa forma, você experimenta algum estrangeirismo. De lá: ao nunca se identificar com essas pessoas que você conheceu da porta pra cá da academia. De cá: já não é o mesmo. Poderia ser chamado de playboy. Mesmo que

não faça sentido, faz algum sentido na cabeça de quem te vê, e mal sabe de onde você veio. Sua língua já não testemunha por você. Como mudar?.... Não. você não se preocupa com isso. porque você também não é. Não há como negar, não há a menor possibilidade de você escrever como eles querem, aqui, nessa faculdade[60]. Não. Não há como esquecer que as suas escreveram desde sempre, e o saber da língua não é privilégio, porque não poderia ser. Não. Não há como represar algo assim. O português, malgrado esse nome, já não cabe aos colonizadores. Não. é fragmentado. Podemos falar em linguáS, com 's' maiúsculo no final (que fique entendível para quem ouvir esse texto, ao invés de lê-lo). Aliás, é preciso saber: há quem ouvirá, ao invés de ler seus textos. Há de se pensar nisso. Você ouvirá o texto, você quer que a equidade, ou mesmo a destruição lance gênero-sexual, seja você, passe por você quando se tratar da linguagem. É preciso, você diz, é preciso mais que isso[61]. Você reivindica a escola que ensinará a sua língua, forjada com o aço dessa matéria que os portugueses, até então… eles ainda não sabiam os usos que isso aqui ia tomar, rs. Há de vir essa escola que ensinará[62]. ensinar o que já sabemos? apesar que isso, né? você precisa de escola? Sim, se você leva em consideração que é o pobre quem deve ler[63]. Porque daí virá que eu vi[64].Sempre soube: o mundo todo nas mãos calejadas de quem o ergueu. nesse caso: o mundo todo nas línguas até então silenciosas de quem o ergueu. Por isso, você, que agora aí se encontra frente ao texto, lendo, ou melhor, prestes a escrevê-lo, lembra: A batalha do escritor contra seu escrito, burilando a peça literária com sofrimento, dia após dia, nada mais é que uma batalha racial e classista, capacitista e masculinista, uma batalha em que a escritora mantém-se lutando contra si mesma, lutando o uso coloquial que ela mesma tem do idioma versus o uso cheio de arcaísmos, cheio de pompas, o do que chamam de norma culta, que nada mais é que o primeiro homem branco que se preocupou com os pontos e vírgulas que iria pontuar em sua carta endereçada novamente ao seu berço português. Carta sem usos feminizados, universalista como um homem deve ser, sem distrações emotivas[65]. Um uso do idioma que massageie o ego dos que leem camões[66]. Por isso, lembremos que já não somos, já não somas. extirpar do português hegemônico seu lugar de centralidade em nossa própria língua de carne, babada e sem aftas, é fundamental para que… para

Jandir Jr., 29.4.2019.

que falemos. Você fala! Para de se preocupar com esse texto, porra! :) e no mais Você e as suas, e as suas escrevivências[67]. ter mais que a força de suportar uma civilização[68]. Criar uma. Que seja essa. Nem precisa importar de fora do país[69]. Já se está fora de qualquer país. O brasil é um todo sem centro. O Brasil é oco. O Brasil é meu abismo[70]. Ainda assim, você redige. Mesmo sem saber como começar ou terminar[71]. ler é sacrificante, mas escrever… e falar: simplesmente tem sido. Tem sido. Seguindo.. ..

Notas

[1] "Sou uma pessoa vivendo este mundo em busca de uma caminhada com dignidades e saúdes. Busco as simplicidades, pois as coisas mais banais me chegam com camadas de desafios e complexidades. Venho colaborando desde 2011 com diversos encontros, produções e exposições coletivas. Dentre minhas formações institucionalizadas estão o mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes (2018) pela Universidade Federal Fluminense, o curso de Montagem Cinematográfica e Edições de Vídeos (2012) pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e a graduação em Design Gráfico pelo Instituto Federal Fluminense (2009). Sou pesquisadora e artista contemporânea-ancestral, que assim venho me organizando desde as agitações diaspóricas das experiências pictóricas-epidérmicas vividas – apenas mais uma forma possível de apresentação, que deseja apontar que meu campo de atuação é a do imaginário."

[2] "A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América." (QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. 2009. p. 73.)

[3] No dia 29 de abril de 2019, enviei um e-mail para Millena Lízia, amiga, artista, educadora, intelectual, para conversar sobre um texto que eu havia escrito. Nele, escrevi sem voltar atrás ou corrigir qualquer erro de digitação ou ideia pouco elaborada. Escrevi esse texto também num só parágrafo, imenso, que ocupava páginas e páginas. Seu tamanho também se tornou maior pelo tanto de notas de rodapé que anexei a ele: tantas

que, por vezes, elas tomavam mais da página do que o próprio texto em sua escritura. Era um texto que desabafava, enfim, sobre a própria leitura e escrita; sobre o mal-estar com relação à colonialidade no nosso idioma oficial e seus usos idiomáticos tidos por corretos. Ainda que apontasse para nossas subversões linguísticas e para a própria natureza contra-hegemônica do português brasileiro, não sem dores o fazia, ciente da ambivalência irresolvível dessa equação que subtrai de pessoas racializadas, isto é, das que fazem usos dissidentes da língua, sua autoestima. Mas ela, Millena, me disse uma coisa. Dentre muitas coisas, Millena me disse e ainda me diz que sabemos das gentes negras cindidas, sabemos de suas dores, dos instrumentos de suplício da escravização. Mas resta nesta constatação a curiosidade perpétua em saber como, em que pessoas negras poderiam viver em plenitude, saudáveis e felizes. E, nesse caso do meu texto, em como poderíamos escrever como uma afirmação de saúde, e não de uma doença contraída como uma dessas pestilentas que desembarcaram das caravelas junto com os colonizadores. Meu texto comunica nossa fragmentação como escritoras cindidas em sua confiança porque tenho nisso, na verdade, a vontade de procurar nossa plenitude. Foi o que pensei depois do que ela disse. E pela vontade enorme de oferecer ainda mais saúde, apesar dos cortes poucos cicatrizados em minha própria psiquê, decidi não mais distribuir o texto. Decidi não mais imprimi-lo e doa-lo em portas de universidades, como quis anteriormente. Decidi não mais fazer dele uma publicação em formato jornal, com letras de manchete enormes. O quero mostrar, lê-lo, publica-lo aqui, é ver-dade. Mas desde que venha acompanhado desse preâm-bulo que agora e aqui escrevo. Para que não mais esse texto seja um grito de dor somente, ou uma análise cheia de dúvidas. Que suas palavras e as notas que as acompanham sejam guias, para mim e para nós. Mas que nos guiem, enfim, à nossa própria saúde. Que empunhemos canetas, lápis e teclados para nos vermos como tais, e não como menos do que verdadeiramente somos.

[4] "[...] todo o nosso código, toda a nossa sintaxe, toda a nossa expressão é construída com esse idioma que nos uniu pela escravidão, que é o português. Eu tenho que subverter essa língua o tempo todo porque não falo nenhuma das línguas africanas, e falo muito mal o inglês e o espanhol, que também são línguas de dominadores. As circunstâncias exigem que eu seja um monoglota em português, então eu mexo, e bulo com esse português ao extremo possível." (SEMOG, Elé. Na literatura negra, a vida é só um poema de luta. In *O que nos a bala*. Disponível em <https://www.oquenosabala.com/literatura-negra.html> último acesso em 17/03/2019.)

[5] "Esta língua tupi, que os jesuítas aprenderam e ajudaram a disseminar, era uma dentre as inúmeras línguas faladas por diferentes grupos indígenas existentes no Brasil à época da descoberta, que foi por eles escolhida para ser "domesticada", literalizada e ensinada. Por outro lado, levantavam uma barreira à desintegração da herança cultural, defendiam o português contra as influências negras ou indígenas, que "ameaçavam a um tempo a língua pátria, a autoridade da Igreja, a moral e os costumes". [...] Muito embora "mães negras e mucamas, escreve Gilberto Freire, aliadas aos meninos, às meninas, às moças brancas das casas-grandes, criaram um português diverso do hirto e gramatical que os jesuítas tentaram ensinar aos meninos índios e semibrancos, alunos de seus colégios; do português reinol que os padres tiveram o sonho vão de conservar no Brasil". [...] [Mas] Esta obra de assimilação e uniformização - agindo em duas frentes: na da língua materna tupi e na da língua portuguesa oficial - não foi sem conseqüência para a vida nacional, como reconhece o próprio autor, "superimpondo à naturalidade das diferentes línguas regionais uma só - a geral; acabando com os costumes das populações aborígenes ao seu alcance e levando os meninos índios a abominar os usos de seus progenitores"." (SILVA, Mariza Vieira da. *História da alfabetização no Brasil: a constituição de sentidos e do*

Jandir Jr., 29.4.2019.

sujeito da escolarização. 1998. 267f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em <http://www.ucb.br/sites/100/165/TeseseDissertacoes/HistoriadaalfabetizacaonoBrasil.pdf> último acesso em 08/04/2019. p. 89. Trecho entre colchetes por mim.)

[6] "O termo Kemet refere-se ao nome do antigo Egito [...] local de produção dos primeiros textos de filosofia africana" (PONTES, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03*. 93f.; enc. Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2017. Excerto da primeira nota de rodapé de sua dissertação)

[7] "Chegando a Salvador, esses negros, em geral islamizados, portadores em geral de um grau considerável de escolaridade e consciência política, com visão e experiência militar, com maior capacidade de organização e conhecendo técnicas mais novas de fabricação e uso de armas, provavelmente transmitiam aos outros negros, juntamente com as informações sobre o que se passava na África, o germe da revolta e da insubmissão." (LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 71.)

[8] "jurua: s. Não-índio, alienígena." (DOOLEY, Robert A.; FLORENTINO, Nelson; VERÍSSIMO, Arlindo Tupã; VERÍSSIMO, Sebastião Poty et al. *Léxico guarani, dialeto mbyá*. Curitiba: Sociedade Internacional de Lingüística, 1998. Disponível em http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/gndc.html> último acesso em 17/03/2019.)

[9] "Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de *Omama*. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas; mesmo que os missionários, que nós chamamos de "gente de *Teosi*", não parem de dizer que são mentiras. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora. São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito?" (KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015. p. 65-66.)

[10] "Orí é usado para se referenciar a 2 coisas principais. A primeira é a nossa cabeça. Cabeça é Orí. Os yòrubá entendem que a cabeça é uma parte importante do corpo e nela reside aspectos marcantes de nossa vida. Nossa consciência está na nossa cabeça bem como os componentes adicionais e auxiliares também estão. A cabeça é o repositório de nossa Axé (aṣẹ), da ligação com nosso orixá (Òrìṣà) e da ligação com o nosso passado e ancestralidade." (ARINO, Babalaô Marcos. Ori o guardião do nosso destino - Orientações e explicações de como entender, se equilibrar e viver melhor através de Orí. In *Revista Olorun*. n. 45, dez. 2016. Disponível em https://revistaolorun.files.wordpress.com/2018/10/revista-olorun-45.pdf> último acesso em 04/04/2019. p. 8.)

[11] Cf. Umbanda.

[12] *Spotify* [2008-] é um serviço de *streaming* de música, *podcast* e vídeo. Disponível em <https://www .spotify.com/br/> último acesso em 17/03/2019.

[13] "[Há] um monte de definições do termo "hacker", a maioria deles tendo a ver com aptidão técnica e um prazer em resolver problemas e superar limites. [...] [Mas a] mentalidade hacker não é confinada a esta cultura do hacker-de-software. Há pessoas que aplicam a atitude hacker em outras coisas, como eletrônica ou música -- na verdade, você pode encontrá-la nos níveis mais altos de qualquer ciência ou arte. Hackers de software reconhecem esses espíritos aparentados de outros lugares e podem chamá-los de "hackers" também -- e alguns alegam que a natureza hacker é realmente independente da mídia particular em que o hacker trabalha." (RAYMOND, Eric Steven. Como se tornar um Hacker. In *Rede Linux IME USP*. 05/06/1998. Disponível em <https://linux.ime.usp.br/~rcaetano/docs/hacker-howto-pt.html> último acesso em 10/04/2019. Trechos entre colchetes por mim.)

[14] Termo em inglês usualmente utilizado em meios universitários para nomear trabalhos acadêmicos realizados em texto.

[15] "Petit-nègre, literalmente preto-pequeno ou pretinho, é a expressão utilizada para designar uma língua híbrida, um patoá sumário criado no mundo colonial francês, mistura da língua francesa com várias línguas africanas. O termo patoá (patois) designa os diversos dialetos regionais da França metropolitana." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 35. Nota do tradutor Renato da Silveira) "Minha mãe querendo um filho memorandum / se sua lição de história não está bem sabida / você não irá à missa de domingo / com sua domingueira / esse menino será a vergonha do nosso nome / esse menino será nosso Deus-nos-acuda / cale a boca, já lhe disse que você tem de falar francês / o francês da França / o francês do francês / o francês francês." (DAMAS, Léon-Gontran. Hoquet. In *Pigments*. Paris: G.L.M. 1937. apud FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 36.)

[16] "Sou originário do Gabão, país de língua oficial francesa. Fui criado num ambiente onde se falava mais de uma língua: as línguas bantas do Gabão e o francês. [...] Quanto à minha experiência na aprendizagem do português brasileiro, ela começou no Gabão quando soube que tinha obtido uma bolsa de estudo do governo gabonês para estudar Administração no Brasil. [...] Na FEA [Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo], fui confrontado com outra realidade: era o único aluno negro da turma, mal falava o português. Fui vítima de piadas até de um professor. Não era convidado a integrar nenhuma panelinha pelos colegas, burgueses na sua maioria. Lá, aprendi a me enxergar como uma cor, a cor do pobre e de tudo que tem de negativo visto pela burguesia ocidental em geral. Logo percebi que estava no lugar errado. Essas foram as razões que me fizeram pedir a mudança de curso ao Ministério da Educação (o MEC) em Brasília." (OKOUDOWA, Bruno. Experiência de aprendizagem da língua portuguesa no brasil. In Anais do *I Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*. Simpósio 13 - Experiências de aprendizado do português no brasil e fora do brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008. Disponível em <http://simelp.fflch.usp.br/sites/simelp.fflch.usp.br/files /inline-files/S1301.pdf> último acesso em 23/04/2019. p.1-6. Trecho entre colchetes por mim.)

[17] "Como uma cultura, nos chamamos espanhóis, quando nos referimos a nós mesmos como um grupo linguístico e quando nos intimidamos. É então que esquecemos nossos genes indígenas predominantes. Nós somos 70% ou 80% indígenas." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da*

UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 315.)

[18] "escrebo palablas en espanol americano --- [me parece chistoso que se diga espanol latino _un pleonasmo_ ya que esta lengua hablada donde sea tiene su origen latina ahi donde se empiezo el império romano; lo mejor me parece seria dicer espanol azteca, espanol maya, espanol kuna, espanol inca aimará, espanol guarani y por ahi seguimos… parece que los latinos ahora somos nosotros, ya no son los espanoles, portugueses, franceses, italianos romanos-los. __ latinos haora somos nosotros, los indígenas y negros de américa al sur de los estados unidos]---pienso estas palablas entre las olas desde la isla de cuba castrista hasta el belize britânico passando por guatemala maya y mexico azteca. __serian latinos tambien los nacidos en belize y los tantos puntos de habla anglofona en caribe y suriname? --me emociona el guarani oficial, habado en paraguay tan cerquita de casa, que "contamina" el latin de espana--- deseo un guarani oficial en mi pais y otras muchas hablas indígenas en los documentos oficiales de américa..._deseo tambien lo que hay de banto, mina, benguela, arabi, male, yoruba y toda suerte de lenguas africanas que se transladaron a américa_ deso que la légua de nuestra gente dé vueltas y revueltas a reaprender la lengua de nuestros ancestros.
---
do brasil chego ao méxico com passagem panamenha_ ahi no aeroporto benito juarez [primeiro presidente indigena do méxico pos espano-colonia]ha uma fila separada para os que vem de sudamerica, o único menos branco que vejo na revista eh EU nas maos de uma policia com pele índigena que extranha o meu falar espano-americano.pra ela quiza seja EU de cuba ou afrocolombia." (NAZARETH, Paulo. Panfleto em papel jornal, de dimensões de 14.8 X 21 cm., feito pelo artista visual. O adquiri em distribuição gratuita na exposição *Arte, Democracia Utopia - Quem não luta tá morto*, realizada no Museu de Arte do Rio entre 14 de setembro de 2018 e 31 de março de 2019.)

[19] Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes. 1987.

[20] "Em um grupo de jovens antilhanos, aquele que se exprime bem, que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco. Na França se diz: falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 36.)

[21] "Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 34.)

[22] "É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexiste. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês." (GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In *Revista Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: Anpocs. 1984. p. 238.)

[23] "A variação é constitutiva das línguas humanas, ocorrendo em todos os níveis. Ela sempre existiu e sempre existirá, independentemente de qualquer ação normativa. Assim, quando se fala em "Língua Portuguesa" está se falando de uma unidade que se constitui de muitas variedades. [...] A imagem de uma língua única,

mais próxima da modalidade escrita da linguagem, subjacente às prescrições normativas da gramática escolar, dos manuais e mesmo dos programas de difusão da mídia sobre "o que se deve e o que não se deve falar e escrever", não se sustenta na análise empírica dos usos da língua." (Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: Língua portuguesa / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF. 1998. p. 29. apud BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*. São Paulo: Edições Loyola. 2007. p. 18.)

[24] "Somos seu pesadelo linguístico, sua aberração linguística, sua *mestizaje* linguística, o sujeito da sua burla. Porque falamos com línguas de fogo nós somos culturalmente crucificados. Racialmente, culturalmente e linguisticamente somos *huérfanos* – nós falamos uma língua órfã." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 310.)

[25] "Bom, e têm aquel_s que acreditam que a profusão do uso do gerúndio no Brasil se dá por uma influência da língua inglesa, mas se a gente se depara com palavras bantas adotadas em nossas falas – como marimbondo, tanga, quitanda, bunda, ginga, xinga, capanga, samba, umbanda, dengo, e tantas outras – a gente pode é tomar uma via de aposta de intuir que é de uma perspectiva ao sul por onde se manifestam nossos caminhando(s) e por onde se produz nossos inventos, ainda que a gente nem se dê conta, pois nem todo segredo nos é revelado, apesar de *tá tendo*." (LÍZIA, Millena. *FAÇO FAXINA: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda*. Dissertação de Mestrado em Estudos dos Processos Artísticos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2018. p. 158.)

[26] "Abram caminho para o rei / Sorriam em vez de se curvar" (METÁ METÁ. Obá Iná. In *Metá Metá*. São Paulo: Desmonta. 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zODbiRuHpsQ> último acesso em 23/04/2019.)

[27] "Perto do fim deste século, o inglês, e não o espanhol, será a língua materna da maioria dos chicanos e latinos." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 311.) "Abdias Nascimento [1914-2011], um poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos das populações negras], apesar de morar fora há alguns anos, não falava inglês com fluência, afirmando que ceder ao idioma estrangeiro seria como ser colonizado duas vezes." (ITAÚ CULTURAL. *Exílio*. In *Ocupação Abdias Nascimento*. São Paulo: Itaú Cultural. 2016. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/exilio/> último acesso em 22/04/2019. Trecho entre colchetes por mim.)

[28] "Historicamente é preciso compreender que o negro quer falar o francês porque é a chave susceptível de abrir as portas que, há apenas cinqüenta anos, ainda lhes eram interditadas. Encontramos nos antilhanos que se enquadram na nossa descrição uma procura de sutilezas, de raridades de linguagem — outros tantos meios de provar a eles próprios que se ajustam à cultura dominante. Já foi dito que os oradores antilhanos têm um poder de expressão que deixaria os europeus boquiabertos. Vem-me à mente um fato significativo: em 1945, na época das campanhas eleitorais, o poeta Aimé Césaire, candidato a deputado, falava na escola para rapazes de Fort-de-France diante de um auditório numeroso. No meio da conferência, uma mulher desmaiou. No dia seguinte, um amigo, relatando o acontecido, comentava-o da seguinte maneira: "Français a té tellemente chaud que la femme là tombé malcadi" ["O

francês (a elegância da forma) era tão quente que a mulher entrou em transe"]." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 50. Trecho entre colchetes com a tradução de Renato da Silveira.)

[29] "'Michelle, me responda, por favor. Qual a palavra certa que você tinha que colocar no lugar de 'mim'?' Eu, com toda a minha sinceridade, respondi: "Desculpa minha ignorância, minha formação, mas não sei te responder". Ele, já nervoso, achando que eu estava tirando sarro, pegou a caneta e começou a escrever, com força, em cima. "O certo é 'EU', 'EU', 'EU', 'EU'. Não é 'mim'. Aprenda isso e nunca mais cometa o mesmo erro"." (MURTA, Michelle Andréa. Eu, eu mesma e o português: experiência dos meus (des)encontros com a língua portuguesa. In *Revista X*. v. 13. n. 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018. p. 257.)

[30] RACIONAIS MC'S. Vida Loka II. In *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. v. 2. São Paulo: Cosa Nostra. 2002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ef6dPbX8NuE> último acesso em 25/04/2019.

[31] "O espanhol chicano é considerado deficiente pelos puristas e, pela maioria dos latinos, uma mutilação do espanhol. Mas o espanhol chicano é uma língua fronteiriça que se desenvolveu naturalmente. [...] O espanhol chicano não é incorreto, é uma língua viva." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 307.)

[32] "Pocho: forma pejorativa para se referir a pessoas latino-americanas nascidas e/ou criadas nos E.U.A; literalmente, fruta podre." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 317. Nota das tradutoras.) "O pocho é um mexicano anglicizado ou um americano de origem mexicana que fala espanhol com um sotaque característico dos norte-americanos e que distorce e reconstrói a língua de acordo com a influência do inglês." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 309.)

[33] "Os professores afirmavam que eu devia ter fluência no português, pois eu receberia o diploma de mestre em língua portuguesa, e eu insistia: "Eu não quero língua portuguesa, não vou dar aula de língua portuguesa. Quero apenas me especializar em linguística, e meu foco é a língua de sinais". Foi uma situação muito chata, me senti muito magoada. Por não ter tanta fluência no português, não atendi às exigências e perdi a bolsa da Capes no segundo ano. Acreditem: eu pago por ela até hoje. Tenho certeza de que, se eu fosse fera no português, não teria perdido, mas enfim... Foi mais um desencontro com o português, mais um assombramento, mais uma luta." (MURTA, Michelle Andréa. Eu, eu mesma e o português: experiência dos meus (des)encontros com a língua portuguesa. In *Revista X*. v. 13. n. 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018. p. 258.)

[34] ""As universidades devem ficar reservadas para uma elite intelectual, que não é a mesma elite econômica [do país]", declarou Rodríguez." (CARTA EDUCAÇÃO. "As universidades devem ficar reservadas para uma elite intelectual", diz ministro da educação. In *Carta Educação - Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança. 28 de janeiro de 2019. Disponível em <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/as-universidades-devem-ficar-reservadas-para-uma-elite-intelectual-diz-ministro-da-educacao/> último acesso em 22/04/2019.)

[35] "'A ideia de universidade para todos não existe'. A declaração do Ministro da Educação, Ricardo Vélez Rodríguez, dada ao *Valor* e divulgada na segunda-feira 28 [01/2019], foi utilizada para justificar a manutenção do ensino técnico como um dos principais pilares da Reforma do Ensino Médio, aprovada por Medida Provisória no ano passado, no governo Temer." (CARTA EDUCAÇÃO. "As universidades devem ficar reservadas para uma elite intelectual", diz ministro da educação. In *Carta Educação - Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança. 28 de janeiro de 2019. Disponível em <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/as-universidades-devem-ficar-reservadas-para-uma-elite-intelectual-diz-ministro-da-educacao/> último acesso em 22/04/2019.)

[36] "O trabalho intelectual só nos aliena de comunidades negras quando não relacionamos ou dividimos nossas preocupações por miríades de interesses. Essa divisão tem de transcender a palavra escrita, já que tantos companheiros negros mal são alfabetizados ou são analfabetos. Falando em igrejas e lares, de maneiras formais e informais podemos compartilhar o trabalho que fazemos. Reconhecendo que a recompensa, a compreensão e o reconhecimento vêm, podem vir e nos virão de lugares não convencionais, e valorizando essas fontes de afirmação, os intelectuais negros chamam a atenção para um contra-sistema hegemônico de legitimação e valorização que, em conjunção com a obra que fazemos em instituições ou como uma alternativa a ela, pode legitimar e apoiar nosso trabalho." (HOOKS, bell. Intelectuais negras. In *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. v. 3. n. 2. 1995. p. 476.)

[37] "Pedras são sonhos na mão, voam na imensidão / Ideias que ganham vida e criam asas." (EL EFECTO. Pedras e Sonhos. In *Pedras e Sonhos*. Rio de Janeiro: [produção independente]. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EKPceNEVBLo> último acesso em 25/04/2019.)

[38] "Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador. Escreve-se "artista-pesquisador", portanto, e temos aí um outro personagem, com suas peculiaridades" (BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. In *Manual do Artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2013. p. 194.)

[39] Cf. NASCIMENTO, Milton. Nos bailes da vida. In *Caçador de mim*. São Paulo: Ariola. 1981. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=djapqytpvuw> último acesso em 25/04/2019.

[40] "Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / "Navegar é preciso; viver não é preciso"." (PESSOA, Fernando. Navegar é Preciso. In *Jornal de poesia*. Disponível em <http://jornaldepoesia.jor.br/f pesso05.html> último acesso em 25/04/2019.)

[41] "[...] em 1880 aconteceu na Itália o conhecido Congresso de Milão, que reuniu representantes de inúmeros países, profissionais da área, ouvintes, que com a maioria dos votos decidiram sobre a proibição do uso das línguas de sinais e, nesse sentido, traçaram uma vida de prejuízos graves para muitas gerações de surdos no Brasil e fora do país." (RAMOS, Bruno. O Uso de Transferências em Narrativas Produzidas em Língua Brasileira de Sinais. Dissertação (mestrado). 141 p. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis. 2017. p. 22.) "[...] a própria Constituição Federal de 1988 ignorou completamente a Libras, que foi reconhecida pelo Estado como uma língua da comunidade surda brasileira somente em 2002, com a publicação da lei 10.436." (MURTA, Michelle Andréa. Eu, eu mesma e o português: experiência dos meus (des)encontros com a língua portuguesa. In *Revista X*. v. 13. n. 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018. p. 255.) "[...] Esse longo período de sofrimento e desinformação, em que os surdos eram subordinados à vontade dos ouvin-

tes e subjugados à soberania ouvintista, gera discussões e polêmicas que perduram até os dias atuais. Discussões que permeiam uma luta evidente da comunidade surda que se fortaleceu ao longo dos anos." (RAMOS, Bruno. *O Uso de Transferências em Narrativas Produzidas em Língua Brasileira de Sinais*. Dissertação (mestrado). 141 p. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis. 2017. p. 23.)

[42] "Somos privadas do nosso feminino pelo plural masculino. A linguagem é um discurso masculino." (ANZALDUÁ, Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 306.)

[43] "[No Brasil colônia se] engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa [...] [E nesse] novo e infatigável movimento de oposição - de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores -, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso. Esses códigos perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus." (SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000. p. 15-16. Trechos entre colchetes por mim.)

[44] Huni Kuin é a autodenominação de uma etnia indígena também nomeada por Kaxinawá.

[45] Krenak ou Borun denomina uma etnia indígena.

[46] Cf. ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972. p. 4-10.

[47] "Para mim e para meu povo [os Krenak], ler e escrever é uma técnica, da mesma maneira que alguém pode aprender a dirigir um carro ou a operar uma máquina. Então a gente opera essas coisas, mas nós damos a ela a exata dimensão que têm. Escrever e ler para mim não é uma virtude maior do que andar, nadar, subir em árvores, correr, caçar, fazer um balaio, um arco, uma flecha ou uma canoa". (KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (Org.). *Encontros | Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue. 2015. p. 85. Trecho entre colchetes por mim.)

[48] Cf. *BEHIND The Curve*. Direção: Daniel J. Clark. [s.l.]: Netflix. 2019. Disponível em <https://www.netflix.com/br/> último acesso em 28/04/2019. 96 minutos.

[49] "Só um meio havia eficaz e efetivo para verdadeiramente se reduzirem, que era concedendo-lhe Sua Majestade e todos seus senhores espontânea, liberal e segura liberdade, vivendo naqueles sítios como os outros índios e gentios livres, e que então os padres fossem seus párocos e os doutrinassem como aos demais. Porém essa mesma liberdade assim considerada seria a total destruição do Brasil, porque conhecendo os demais negros que por este meio tinham conseguido o ficar livres, cada cidade, cada vila, cada lugar, cada engenho, seriam logo outros tantos Palmares, fugindo e passando-se aos matos com todo o seu cabedal, que não é outro mais que o próprio corpo." (Padre Antonio Vieira ao Rei de Portugal, 2 de julho de 1691. In *A DESTRUIÇÃO DE ANGOLA JANGA (DOCUMENTOS PALMARES, 1671 a 1700)*. Salvador: P555 Edições. 2006. apud D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta. 2017. p. 278.)

[50] Cf. MARQUES, Marília. Indígenas fecham parte da Esplanada dos Ministérios em protesto do Acampamento Terra Livre. In *G1 - DF*. 26 de abril de 2019. Disponível em <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/ noticia/2019/04/26/indigenas-fecham-parte-da-esplanada-dos-ministerios-em-protesto-do-acampamento-terra-livre.ghtml> último acesso em 27/04/2019.

[51] "Bocuda, respondona, fofoqueira, bocagrande, questionadora, leva-e-traz são todos signos para quem é malcriada. Na minha cultura, todas essas palavras são depreciativas se aplicadas a mulheres – eu nunca as ouvi aplicadas a homens." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 306.)

[52] "A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português é "pretuguês". Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada "mãe preta", que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito, suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, ao aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de Kinbundo, de Ambundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar." (GONZALEZ, Lélia. Lélia fala de Lélia. In *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. v. 2. n. 2. 1994. p. 384-385.)

[53] "[A] máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. [...] A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos." (KILOMBA, Grada [tradução: DE JESUS, Jessica Oliveira]. A Máscara. In *Cadernos De Literatura Em Tradução*. n. 16. São Paulo: FFLCH/USP. 2016. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286> último acesso em 09/04/2019. p. 172-177. Trecho entre colchetes por mim.) "O que é que vocês esperavam quando tiraram a mordaça que fechava essas bocas negras? Que elas entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguessem, revelassem adoração nos olhos?" (SARTRE, Jean-Paul. Orphée noir. prefácio à *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF. 1948. apud FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 43.)

[54] "Aprendemos com os historiadores que os negros importados da África traziam consigo, muitas vezes, a vocação para a tristeza. A partir da viagem até a chegada às nossas costas, apresentavam estados de definhamento, ficavam parados, e a própria expressão Banzo, suposta de procedência angolana, reflete seguramente

Jandir Jr., 29.4.2019.

uma nostalgia, uma saudade da terra." (DALGALARRONDO, Paulo; SANTOS, Silvia Maria Azevedo dos; ODA, Ana Maria Raimundo. A psiquiatria transcultural no Brasil: Rubim de Pinho e as "psicoses" da cultura nacional. In *Revista Brasileira de Psiquiatria*. v. 25. n. 1. São Paulo: Associação Brasileira de Psiquiatria Mar. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462003000100015&lng=en&nrm=iso>. último acesso em 27/04/2019.) "[Contudo,] Nos relatos do naturalista alemão Von Martius, de 1844, este pesquisador descreve o Banzo tanto em negros escravos como em populações indígenas brasileiras nativas, mostrando que o Banzo não se restringia a negros recém-chegados de viagem nos navios negreiros." (DALGALARRONDO, Paulo; SANTOS, Silvia Maria Azevedo dos; ODA, Ana Maria Raimundo. A psiquiatria transcultural no Brasil: Rubim de Pinho e as "psicoses" da cultura nacional. In *Revista Brasileira de Psiquiatria*. v. 25. n. 1. São Paulo: Associação Brasileira de Psiquiatria Mar. 2003. Disponível em <http://vwww.scielo.br/scielo.php?script= sci_arttext&pid=S1516-44462003000100015&lng=en&nrm=iso>. último acesso em 27/04/2019. Excerto extraído da sexta nota de rodapé no trabalho. Trecho entre colchetes por mim.) "Não seriam os sintomas do banzo, *como pássaros que vêm bater seus bicos no vidro da janela*, a dimensão – *outra* – corrosiva, imanente ao processo maquínico de subjetivação branco-ocidental-europeu-colonial? Dimensão que diz respeito a uma subjetividade, que, ao assustar-se consigo mesma, ao deparar-se com sua lógica obscura pululando nos corpos banzados dos inúmeros negros e índios [...], faz todo o possível para abafar, evitar, emudecer a faceta corrosiva que ela própria produz?" (MARCASSA, Mariana. *Sons de banzo*. Tese (doutorado em psicologia clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2016. p. 59.)

[55] "Eu me lembro de ser pega falando espanhol no recreio – o que era motivo para três bolos no meio da mão com uma régua afiada. Eu me lembro de ser mandada para o canto da sala de aula por "responder" à professora de inglês quando tudo o que eu estava tentando fazer era ensinar a ela como pronunciar meu nome." (ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*. n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 305.)

[56] "A voz de minha bisavó ecoou / criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos / de uma infância / perdida. / A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos donos de tudo. / A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos / brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela. / A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome. / A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas." (EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In *Cadernos Negros*. n. 13. São Paulo: Quilombhoje. 1990. p. 32-33.)

[57] "[...] o "monstro" português me assombrava todos os dias. Todos os dias era uma pressão diferente para eu aprender a escrever direito, para eu saber que os verbos não são todos no infinitivo, para eu saber que as preposições são necessárias, para eu saber quando usar porque, por que, porquê ou por quê – até hoje tenho dificuldades." (MURTA, Michelle Andréa. Eu, eu mesma e o português: experiência dos meus (des)encontros com a língua portuguesa. In *Revista X*. v. 13. n. 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018. p. 256.)

[58] "O que muitos estudos empreendidos por diversos pesquisadores têm mostrado é que os falantes das variedades lingüísticas desprestigiadas têm sérias dificuldades em compreender as mensagens enviadas para eles pelo poder público, que se serve exclusivamente da língua-padrão. Como diz Maurizzio Gnerre em seu livro *Linguagem, escrita e poder*, a Constituição afirma

que todos os indivíduos são iguais perante a lei, mas essa mesma lei é redigida numa língua que só uma parcela pequena de brasileiros consegue entender." (BAGNO, Marcos. Preconceito Linguístico. São Paulo: Edições Loyola. 2007. p. 16.)

[59] "Todo idioma é um modo de pensar, dizem Damourette e Pichon. E o fato de o negro recém-chegado adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, representa um deslocamento, uma clivagem. O professor Westermannn, em *The African Today*, escreveu que existe um sentimento de inferioridade entre os negros, principalmente entre os "evoluídos", que eles tentam permanentemente eliminar. A maneira empregada para fazê-lo — acrescenta — é freqüentemente ingênua: "Usar roupas européias ou trapos da última moda, adotar coisas usadas pelos europeus, suas formas exteriores de civilidade, florear a linguagem nativa com expressões européias, usar frases pomposas falando ou escrevendo em uma língua européia, tudo calculado para obter um sentimento de igualdade com o europeu e seu modo de existência."" (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 39.) "Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura. O antilhano que quer ser branco o será tanto mais na medida em que tiver assumido o instrumento cultural que é a linguagem." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 50.) "Ao usar uma linguagem emprestada que é, além do mais, destituída de brilho exterior, quaisquer que possam ser suas qualidades intrínsecas, o importante é afirmar a integridade de sua pessoa diante de brancos imbuídos dos piores preconceitos raciais, cuja arrogância torna-se cada vez mais injustificada." (LEIRIS, Michel. Martinique, Guadeloupe, Haïti. In Les Temps Modernes. n. 52. fevereiro de 1950. Paris: Gallimard. p. 1347. apud FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 42.)

[60] "Estudantes Negr_s são persistentemente convidad_s para voltarem para 'seus lugares', 'fora da academia', nas margens, onde seus corpos são vistos como 'adequad_s' e 'em casa'. Tais comentários agressivos são demonstrações frutíferas de poder, de controle e intimidação que certamente são bem sucedidas em silenciar vozes oprimidas. São bem sucedidas, aliás, ao ponto de eu me lembrar que eu parei de escrever por mais de um mês. Eu me tornei temporariamente sem voz. Eu tive um white-out, e eu aguardava por um Black-in. [...] Eu, como uma mulher Negra, escrevo com as palavras que descrevem minha realidade, não com as palavras que descrevem a realidade de um_ estudante branc_, pra gente escrever parte de lugares diferentes. Eu escrevo da periferia, não do centro. E esse é também o lugar de onde eu teorizo, enquanto situo o meu discurso dentro de minha própria realidade. Assim, os discursos d_s pesquisadores Negr_s costumam emergir de forma poética e teórica que transgridem a clássica linguagem da academia. Um discurso que é tanto político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os da bell hooks. Essa deveria ser a preocupação primária da educação decolonial "oferecer a oportunidade para a produção alternativa de conhecimento emancipatório, como Irmingard Staeuble sustenta, para transformar, "as configurações de conhecimento e de poder com o intuito de abrir novos campos de teorização e prática". Como escritor_s Negr_s e acadêmic_s, nós estamos transformando as configurações tanto do conhecimento quanto dos poderes enquanto nos movemos entre os limites opressivos, entre a margem e o centro. Essas transformações se refletem em nossos discursos. Quando produzimos conhecimento, argumenta bell hooks, nossos discursos incorporam não apenas as palavras de luta, mas ainda as de dor – a da dor da opressão. E quando escutam nossos discursos, pode-se ouvir ainda a dor e a emoção contida nessas fraturas/nesses rompimentos, ela argumenta, de ainda sermos _s excluíd_s dos espaços em que acabamos de "chegar", e nos quais mal podemos "perma-

necer”.” (KILOMBA, Grada. *Plantation Memories. Episode of Everyday Racism*. Münster: Unrast. 2016. p. 29-31. apud LÍZIA, Millena. *FAÇO FAXINA: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda*. Dissertação de Mestrado em Estudos dos Processos Artísticos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2018. p. 162-163. Tradução da autora.)

[61] “Por que abandonar X/@: 1. É impronunciável, e, portanto, inaplicável à linguagem falada. Quando *qualquer pessoa*, inclusive você, e mesmo outras pessoas que escrevem de maneira “neutra”, lê *“amigx”*, das duas, uma: ou a voz na cabeça da pessoa diz “amigxis” ou “amigo” mesmo. E daí o “x” não cumpriu seu propósito. 2. Não é inclusivo para deficientes visuais ou auditivos, justamente por serem impronunciáveis e acabarem sendo meros recursos visuais. 3. Não é passível de ser utilizado no mundo fora da bolha da internet, sendo, portanto, extremamente elitista. Você nunca vai ver uma sentença, uma propaganda, um edital ou uma revista utilizando X/@, e com razão—porque a maior parte da população, ao se deparar com um “carxs amigxs” apertaria os olhos e leria de novo pra ter certeza de que não está com problemas de leitura. 4. Isso dificulta, e muito, a vida de quem tem dislexia e dificuldades de leitura. 5. Não resolve o problema do sexismo na linguagem porque não mexe em sua estrutura.” (QG FEMINISTA. Escrever com “x” não é linguagem neutra. In *QG Feminista*. 13 de novembro de 2017. Disponível em <https://medium.com/qg-feminista/escrever-com-x-n%C3%A3o-%C3%A9-linguagem-neutra-f40f715c0b29> último acesso em 22/04/2019.)

[62] “É preciso, portanto, que a escola e todas as demais instituições voltadas para a educação e a cultura abandonem esse mito da “unidade” do português no Brasil e passem a reconhecer a verdadeira diversidade lingüística de nosso país para melhor planejarem suas políticas de ação junto à população amplamente marginalizada dos falantes das variedades não-padrão. O reconhecimento da existência de muitas normas lingüísticas diferentes é fundamental para que o ensino em nossas escolas seja conseqüente com o fato comprovado de que a norma lingüística ensinada em sala de aula é, em muitas situações, uma verdadeira “língua estrangeira” para o aluno que chega à escola proveniente de ambientes sociais onde a norma lingüística empregada no quotidiano é uma variedade de português não-padrão.” (BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*. São Paulo: Edições Loyola. 2007. p. 17-18.)

[63] “O livro… me fascina. Eu fui criada no mundo. Sem orientação materna. Mas os livros guiou os meus pensamentos. Evitando os abismos que encontramos na vida. Bendita as horas que passei lendo. Cheguei a conclusão que é o pobre quem deve ler. Porque o livro, é a bussola que ha de orientar o homem no porvir …” (JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã. 1996. p. 167.)

[64] “E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio” (VELOSO, Caetano. Um índio. In *Bicho*. São Paulo: Universal Music Ltda. 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-n1ZRbRKHOo&list=PLrt7VbxNS8rdtoxhCRptvicF9K2FSWwWp&index=5> último acesso em 27/04/2019.)

[65] “me parece emblemático de un tipo de lectura en Hispanoamérica que consiste en “no querer conocer” [...] planteos de género, sobre todo cuando ilumina, es decir vuelve reconocibles, sexualidades que hacen entrar en crisis representaciones de género convencionales, cuestionando su binarismo utilitario; un tipo de lectura que perpetuamente desplaza el debate sobre el género y sobre la crisis de representación del género al más afuera

de los proyectos de cultura nacional. Previsiblemente, en el caso de Sarmiento, después de este incidente de Juan Fernández [quando Sarmiento - um missivista em viagem no século XIX, do chile, rumo à Europa - comentou seu incômodo em relação a um dos homens viventes numa ilha chamada *Más-afuera*, que falava muito, e que foi lido por ele como afeminado, como um afrancesado, que falava muito como uma mulher], se vuelve a la vía recta del viaje latinoamericano a Europa. La noción de que el desvío queda fuera de la reflexión provechosa, en el más afuera de la nación, se confirma en el juicio de Antonino Aberastáin, corresponsal de Sarmiento. Aberastáin opina que "[la] carta de la Isla de Más-afuera no vale gran cosa" y aconseja a Sarmiento "que en adelante escriba sobre cosas útiles, prácticas, aplicables a la América.”.” (MOLLOY, Sylvia. La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. In *Revista Iberoamericana*. v. LXVI. n. 193. Outubro-dezembro 2000. p. 817. Trecho em português entre colchetes por mim.)

[66] Luís de Camões [1524-1579 ou 1580] foi um poeta português.

[67] "O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere "as normas cultas" da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para "ninar os da casa grande" e sim para incomodá-los em seus sonos injustos." (EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2007. p. 21.)

[68] "Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização." (FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 33.)

[69] "Podemos sorrir, nada mais nos impede / Não dá pra fugir dessa coisa de pele / Sentida por nós, desatando os nós / Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora / É a nossa canção pelas ruas e bares / Nos traz a razão, relembrando palmares" (ARAGÃO, Jorge. Coisa de pele. Rio de Janeiro: Som Livre. 1986. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BEenV2FECik> último acesso em 05/04/2019.)

[70] Cf. SANTIAGO, Daniel. *O Brasil é o meu abismo*. Reprodução fotográfica sobre papel. s.d. Coleção Museu de Arte do Rio / Fundo Orlando Nóbrega.

[71] "Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação." (BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Editora Globo. 2014. p. 49.)

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972. p. 4-10.

ANJOS, Moacir dos (curadoria); LOPES, Fernanda (curadora assistente). *Arte, Democracia Utopia - Quem não luta tá morto*. Exposição coletiva realizada no Museu de Arte do Rio entre 14 de setembro de 2018 e 31 de março de 2019.

ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*, n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 297-309.

ARAGÃO, Jorge. *Coisa de pele*. Rio de Janeiro: Som Livre. 1986. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BEenV2FECik> último acesso em 05/04/2019.

ARINO, Babalaô Marcos. Ori o guardião do nosso destino - Orientações e explicações de como entender, se equilibrar e viver melhor através de Orí. In *Revista Olorun*. n. 45. Dezembro 2016. p. 6-19. Disponível em <https://revistaolorun.files.wordpress.com/2018/10/revista-olorun-45.pdf> último acesso em 04/04/2019.

BAGNO, Marcos. Preconceito Linguístico. São Paulo: Edições Loyola. 2007.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. In *Manual do Artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2013. p. 193-201.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Editora Globo. 2014.

BEHIND The Curve. Direção: Daniel J. Clark. [s.l.]: Netflix. 2019. Disponível em <https://www.netflix.com/br/> último acesso em 28/04/2019. 96 minutos.

CARTA EDUCAÇÃO. "As universidades devem ficar reservadas para uma elite intelectual", diz ministro da educação. In *Carta Educação - Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança. 28 de janeiro de 2019. Disponível em <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/as-universidades-devem-ficar-reservadas-para-uma-elite-intelectual-diz-ministro-da-educacao/> último acesso em 22/04/2019.

DALGALARRONDO, Paulo; SANTOS, Silvia Maria Azevedo dos; ODA, Ana Maria Raimundo. A psiquiatria transcultural no Brasil: Rubim de Pinho e as "psicoses" da cultura nacional. In *Revista Brasileira de Psiquiatria*. v. 25. n. 1. São Paulo: Associação Brasileira de Psiquiatria. Mar. 2003. p. 59-62. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462003000100015&lng=en&nrm=iso>. último acesso em 27/04/2019.

DOOLEY, Robert A.; FLORENTINO, Nelson; VERÍSSIMO, Arlindo Tupã; VERÍSSIMO, Sebastião Poty et al. *Léxico guarani, dialeto mbyá*. Curitiba: Sociedade Internacional de Lingüística, 1998. Disponível em <http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/gndc.html> último acesso em 17/03/2019.

D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta. 2017.

EL EFECTO. Pedras e Sonhos. In *Pedras e Sonhos*. Rio de Janeiro: [produção independente]. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EKPceNEVBLo> último acesso em 25/04/2019.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2007. p 16-21.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In *Cadernos Negros*. n. 13. São Paulo: Quilombhoje. 1990. p. 32-33.

FANON, Franz. O negro e a linguagem. In *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008. p. 33-51.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes. 1987.

GONZALEZ, Lélia. Lélia fala de Lélia. In *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. v. 2. n. 2. 1994. p. 383-386.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In *Revista Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: Anpocs. 1984. p. 223-244.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. In *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. v. 3. n. 2. 1995. p. 464-478.

ITAÚ CULTURAL. Exílio. In *Ocupação Abdias Nascimento*. São Paulo: Itaú Cultural. 2016. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/exilio/> último acesso em 22/04/2019.

JESUS, Carolina Maria de. Meu estranho diário. São Paulo: Xamã. 1996.

KILOMBA, Grada [tradução: DE JESUS, Jessica Oliveira]. A Máscara. In *Cadernos De Literatura Em Tradução*. n. 16. São Paulo: FFLCH/USP. 2016. p. 171-180. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286> último acesso em 09/04/2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (Org.). *Encontros | Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue. 2015.

LÍZIA, Millena. *FAÇO FAXINA: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda*. Dissertação de Mestrado em Estudos dos Processos Artísticos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2018.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARCASSA, Mariana. *Sons de banzo*. Tese (doutorado em psicologia clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2016.

MARQUES, Marília. Indígenas fecham parte da Esplanada dos Ministérios em protesto do Acampamento Terra Livre. In *G1 - DF*. 26 de abril de 2019. Disponível em <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/04/26/indigenas-fecham-parte-da-esplanada-dos-ministerios-em-protesto-do-acampamento-terra-livre.ghtml> último acesso em 27/04/2019.

METÁ METÁ. Obá Iná. São Paulo: *Desmonta*. 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zODbiRuHpsQ> último acesso em 23/04/2019.

Jandir Jr., 29.4.2019.

MOLLOY, Sylvia. La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. In *Revista Iberoamericana*. v. LXVI. n. 193. Outubro-dezembro 2000. p. 815-819.

MURTA, Michelle Andréa. Eu, eu mesma e o português: experiência dos meus (des)encontros com a língua portuguesa. In *Revista X*. v. 13. n. 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018. p. 255-258.

NASCIMENTO, Milton. Nos bailes da vida. In *Caçador de mim*. São Paulo: Ariola. 1981. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=djapqytpvuw> último acesso em 25/04/2019.

NAZARETH, Paulo. Panfleto em papel jornal, de dimensões de 14.8 X 21 cm., feito pelo artista visual. O adquiri em distribuição gratuita na exposição *Arte, Democracia Utopia - Quem não luta tá morto*, realizada no Museu de Arte do Rio entre 14 de setembro de 2018 e 31 de março de 2019.

OKOUDOWA, Bruno. Experiência de aprendizagem da língua portuguesa no brasil. In Anais do *I Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*. Simpósio 13 - Experiências de aprendizado do português no brasil e fora do brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008. Disponível em <http://simelp.fflch.usp.br/ sites/simelp.fflch.usp.br/files/inline-files/S1301.pdf> último acesso em 23/04/2019.

PESSOA, Fernando. Navegar é Preciso. In *Jornal de poesia*. Disponível em <http://jornaldepoesia.jor .br/fpesso05.html> último acesso em 25/04/2019.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03*. 93f.; enc. Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2017.

QG FEMINISTA. Escrever com "x" não é linguagem neutra. In *QG Feminista*. 13 de novembro de 2017. Disponível em <https://medium.com/qg-feminista/escrever-com-x-n%C3%A3o-%C3%A9-linguagem-neutra-f40f715c0b29> último acesso em 22/04/2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. 2009. p. 73-117.

RACIONAIS MC'S. Vida Loka II. In *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. v. 2. São Paulo: Cosa Nostra. 2002. Disponível em <https://www.youtube.com/ watch?v=Ef6dPbX8NuE> último acesso em 25/04/2019.

RAMOS, Bruno. *O Uso de Transferências em Narrativas Produzidas em Língua Brasileira de Sinais*. Dissertação (mestrado). 141 p. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. 2017.

RAYMOND, Eric Steven. Como se tornar um Hacker. In *Rede Linux IME USP*. 05/06/1998. Disponível em <https://linux.ime.usp.br/~rcaetano/docs/hacker-howto-pt.html> último acesso em 10/04/2019.

SANTIAGO, Daniel. *O Brasil é o meu abismo*. Reprodução fotográfica sobre papel. s.d. Coleção Museu de Arte do Rio / Fundo Orlando Nóbrega.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SEMOG, Elé. Na literatura negra, a vida é só um poema de luta. In *O que nos a bala*. Disponível em <https://www.oquenosabala.com/literatura-negra. html> último acesso em 17/03/2019.

SILVA, Mariza Vieira da. *História da alfabetização no Brasil: a constituição de sentidos e do sujeito da escolarização*. 1998. 267f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em <http://www.ucb.br/sites/100/165/TeseseDissertacoes/HistoriadaalfabetizacaonoBrasil.pdf> último acesso em 08/04/2019.

UMBANDA.

VELOSO, Caetano. Um índio. In *Bicho*. São Paulo: Universal Music Ltda. 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-n1ZRbRKHOo&list=PLrt7VbxNS8rdtoxhCRptvicF9K2FSWwWp&index=5> último acesso em 27/04/2019.

Jandir Jr., 29.4.2019.

Destempo

Untime [1]

Destiempo [2]

Elisa de Magalhães [*]
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36376

RESUMO: O presente texto reflete sobre a fotografia como destempo, que tomo emprestado – palavra e sentido – do escritor João Guimarães Rosa. Rosa usa destempo no romance *Grande Sertão Veredas* e no conto *Sota e Barla*, do livro *Tutaméia*. Destempo é aqui pensado como ponto ou instante, mas com duração, mesmo que mínima, suficiente para dividir esse ponto/instante/destempo em arquivo e rastros fantasmais. Para discorrer sobre isso, a autora recorre à recente palestra de Serge Margel, na qual falou sobre o filme de Chris Marker, *La Jetée*, "Do *spectrum* ao *speculum* – *La Jetée* de Chris Marker e a montagem contrafactual"; e à entrevista de Jacques Derrida, *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, relacionados à ideia de presentidade de Robert Morris. Para a autora, a fotografia produz o outro onde ele não está, no destempo do ponto ou do instante.

PALAVRAS-CHAVE: destempo; duração; arquivo; fotografia

[*] Elisa de Magalhães é pós-doutoranda em filosofia PPDG/UFRJ, pós-doutora em Artes pelo PPGCA/UFF, professora no AVE/EBA/UFRJ e no PPGAV/EBA/UFRJ. E-mail: edemagalhaes@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0002-6317-2227.

ABSTRACT: This text is an exercise on photography as untime, which I borrow – word and meaning – from writer João Guimarães Rosa. Rosa uses untime in his romance *Grande Sertão Veredas* and his short story *Sota e Barla*, from the book *Tutaméia*. Untime is therefore thought as a point or instant, but with a duration, even if minimal, sufficient to separate this point/instant/untime from the archive and phantasmal traces. To discourse more on this, the author turns to Serge Margel's recent lecture, in which he talked about Chris Marker's movie, *La Jetée*, "Do spectrum ao speculum – La Jetée de Chris Marker e a montagem confractual"; and to Jacques Derrida's interview, *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, in relation to Robert Morris' idea of presentity. To the author, photography produces the other where they aren't, in the untime of the point or the instant.

KEYWORDS: untime; duration; archive; photograph

RESUMEN: El texto que sigue reflexiona acerca de la fotografia como destiempo, que lo tomo de presto - la palabra y el sentido - del escritor João Guimarães Rosa. Rosa utiliza "destiempo" en *Grande Sertão Veredas* y en el cuento *Sota e Berla*, del libro *Tutaméia*. Destiempo está acá puesto como punto o instante, pero con duración, aún que mínima, suficiente para fractar tal punto/instante en archivos y rastros fantasmales. Para discurrir sobre esto, la autora apela a la plática reciente de Serge Margel, en la cual habla acerca de la película de Chris Marker, *La Jetée*, "Do espectrum ao espculum. La Jetée de Chris Marker e a montagem contrafactual"; y a la entrevista de Jacques Derrida *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, relacionados con el concepto de presentidad de Robert Morris. Para la autora, la fotografía genera el otro en donde él no está, en el "destiempo" del punto o del instante.

PALABRAS CLAVE: destiempo; duratión; archivo; fotografía

Recebido: 14/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

MAGALHÃES, Elisa de. Destempo. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 327-338, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis. v20i34.36376]

Destempo

Inquieta-me pensar na experiência singular do ponto de vista do ponto. Em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida especula se é possível pensar a partir e desde o ponto de vista do ponto. Há duração na pontidade, no extremo da extremidade?

É exatamente aí, nesse ponto ou nessa pontidade, que começo meu texto, lembrando João Guimarães Rosa, quando utiliza a palavra que dá título a este ensaio, destempo: "Doriano pegara defluxo. O vento rebulia frio, apesar do destempo de calor. Dali, ainda a longe, etapas, rumo-a-rumo, ao vice-versa da estrada, viviam aquelas em que Doriano cuidava, as duas, amores contrários, que a esperarem seu resolver. A Aquina e a Bici." (ROSA, 1994, p. 689); e em outro livro: "Ah-oh-ah, o destempo de estar sendo debochado se irou de mim. Esbarrei, também. Me fiz mouco. Mas ele veio para mim, então, saudou com um modo sensato de simpatia. Adiado eu disse: - Sou o moço professor..." (ROSA, 1994, p. 86)
Pela definição do dicionário, destempo é algo fora do tempo, extemporâneo. Assim, posso pensar no destempo como aquilo em que não posso medir o tempo com suas

medidas vigentes. Sua medida é outra, medida sem medida, "defluxo", "rumo-a-rumo, ao vice-versa da estrada".

Tomo esse ponto, esse extremo do ponto de vista do ponto, para pensar esse lugar como evento, acontecimento. O evento chega surpreendendo, único, sem medidas ou códigos para reconhecê-lo.

O que é o ponto? O local onde duas retas se cruzam no espaço? E se a geometria não basta, as retas que se cruzam no espaço, necessariamente cruzar-se-iam no tempo? Ou se o ponto é espaço e o instante é tempo, entrando ainda mais a fundo nessa reflexão, posso relacionar o ponto ao instante? Se não, pararia por aqui; mas, e se sim, seria o instante da ordem do destempo? Assim como a duração do ponto, a duração do instante não pressupõe um encadeamento de tempo cronológico, rumo a um futuro irrevogável. O instante é o momento de evento, da surpresa ou do trauma, como propôs o filósofo francês Serge Margel na palestra proferida na Cinemateca do MAM-RJ, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em setembro de 2019 – "Do *spectrum* ao *speculum* – *La Jetée* de Chris Marker e a montagem contrafactual." Margel recorre à noção freudiana de trauma, sempre ligada à memória e à infância, que é desencadeado por um choque violento ou por pequenos choques que reorganizarão a condição psíquica da pessoa. O trauma caracteriza-se pela ausência de uma descarga emocional que libertaria o sujeito do afeto ligado ao acontecimento traumático. Ao contrário, o trauma retorna sempre como sintoma, retorna sempre que o arquivo guardado é reconhecido. Na primeira teoria do trauma, que Sigmund Freud desenvolve nos primeiros escritos sobre histeria,

> Devemos antes afirmar que o trauma psí-quico ou, mais precisamente, a lembrança do mesmo age como um corpo estranho que ainda muito tempo depois de sua pene-tração deve ser considerado um agente a-tuante no presente [...]. (FREUD, 2016, p. 23)

No momento em que o instante acontece, ou, dizendo de outra forma, no instante do acontecimento, ele – o instante – converte-se em imagem fantasma, em memória arquivável. Retomando Derrida, a partir de Margel, o arquivamento tanto produz quanto registra o evento. Há um duplo movimento no arquivamento, há o que resta como arquivável e há o que sobra do acon-

tecimento, que não é arquivado, o rastro, torna-se assombração, ou, como prefere Margel, rastros fantasmais.

A teoria ou a lei da incerteza de Heisenberg diz que aquilo que se olha muda no momento mesmo que olhamos para aquilo. Em conversa com outros físicos, entre 1930 e 1932, o alemão Werner Heisenberg afirmava que na física quântica "não podemos fazer observações sem perturbar os fenômenos; os efeitos quânticos que introduzimos com nossa observação instauram, au-tomaticamente, um grau de incerteza nos fenômenos a serem observados." (HEISENBERG, 1996, p. 124) O tempo quase mínimo da piscadela seria o suficiente para mudar a "cena" para a qual se olha. O tempo mínimo da piscadela é suficiente para colocar-se a questão do ver e do crer ver, como Derrida, em livro sobre o tocar de Jean-Luc Nancy, filósofo francês, "*[car] si nos yeux voient du voyant plutôt que du visible, s'ils croient voir un regard plutôt que des yeux, dans cette mesure du moins, dans cette mesure en tant qu'elle, ils ne voient rien, dès lors, rien que se voient, rien du visible*" (DERRIDA, 2000, p. 12)[3]. Temos, portanto que, entre o fechar e abrir os olhos, há uma duração, suficiente para alterar o olhado, no mínimo, porque se alterna entre olhar quem nos olha e olhar o visível. Se, no momento mesmo em que se olha, aquilo muda, aquilo que se olha no presente consiste na sua própria memória, no momento mesmo em que se olha. Isto é, apesar de ponto, aparentemente indivisível, ele tem duração, ainda que mínima, ainda que imperceptível.

Já citei em outro texto meu (em 2017, publiquei o texto "Fecha os olhos e vê!", no ARJ – *Art Research Journal,* no qual uso a ideia de experiência espacial do artista norte-americano Robert Morris) e retomo aqui, o conceito de presentidade de Robert Morris, desenvolvido em 1978, no artigo "O tempo presente no espaço", no qual desenvolve uma experimentação de espaço à qual chama de "*presentness*", neologismo traduzido para o português pelo também artista Milton Machado como presentidade. Para Morris, "a condição da escultura minimalista era a da experiência espacial, na medida em que a percepção do espaço estava impregnada na própria natureza da obra. E ia além: essa percepção funcionava como uma espécie de "espaço mental", análogo ao mundo, mas sem localização no interior do corpo; todavia, seria esse

espaço virtual, sem lugar dentro ou fora do corpo, o responsável pela consciência." (MAGALHÃES, 2017, p. 47). Baseado em pesquisas de psicologia da época, Morris dizia que a percepção do espaço se dava em dois tempos: o tempo *eu*, no momento em que olha para a coisa e o tempo *mim*, quando aquilo para o que olha já é memória. Esses tempos correm paralelos no momento em que se olha, nunca se encontram, mas não há possibilidade de percepção do espaço sem eles. A percepção espacial é sempre a relação entre os dois modos de perceber o espaço, isto é, o fluxo do experimentado e a estaticidade do lembrado – Morris acreditava que a memória (mesmo a da percepção imediata) está sempre ligada à imaginação, à fantasia, à reflexão, que é completamente diversa da experiência imediata. O cenário da memória é de imagens estáticas, como *stills* do tempo (e é aí que identifico a limitação na definição de presentidade de Morris, isto é, a imagem estática, a fotografia como "isso foi"), como a captura de um momento por uma única imagem, como se a memória fosse fragmento, ruína, mas de um passado perfeito. Ora, a memória é dinâmica, fluida, tão fílmica em sua percepção como a experiência imediata. Porque ela é ruína na origem, não há um passado perfeitamente construído do qual ela é parte, única, estática – ao passo que a experiência imediata acontece no movimento no processamento de imagens (ou no reconhecimento delas). "A apresentação de si [*self*] para si mesmo, uma operação mais complexa envolvendo tanto o uso extensivo da linguagem quanto o da imaginação". (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 403)

Esse destempo do instante, do ponto, quando os dois tempos paralelos correm com durações parecidas, mas diferentes, são suficientes para criar um arquivo ou, na medida em que aquilo que parecia indivisível divide-se, algo ali naquela extremidade, ou naquela pontidade é perdido e outras coisas preservadas. Nesta operação de arquivo, há uma produção de espectralidades a cada ponto do ponto de vista, portanto. Ou, aquilo que se preserva vira arquivo, o que desaparece permanece como assombração. Na operação de produção de arquivos, mesmo do arquivo do ponto ou do instante, há uma operação técnica de ruptura – um operador de apagamentos –, que modifica e apaga sua própria gênese, que ficciona o arquivo e que não diz respeito ao olhar: o arquivo é sempre hi-

pomnésico, na medida em que não há arquivo sem técnica.

Na palestra de Serge Margel citada acima, o filósofo discorre sobre o filme *La Jetée*, de Chris Marker. No mesmo artigo desta autora, de 2017, também citado acima, faço uma reflexão sobre o filme de Chris Marker, *La Jetée*, diferente da abordagem de Margel:

> O filme La Jetée (A Plataforma), do cineasta Chris Marker, feito em 1962, fricciona ao máximo a questão contida na presentidade – a de memória como imagens estáticas –, além de levantar uma hipótese: a de que a fotografia sempre conteve nela o cinema, mesmo quando ele ainda não tinha sido inventado. Afinal, um filme é uma sucessão de fragmentos, os fotogramas, isto é, são imagens estáticas que, projetadas em sequência, nos dão a ideia de movimento. (MAGALHÃES, 2017, p. 50)

Em sua fala, Margel destaca duas frases do filme que trago para este texto: "Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância" e "Não é possível escapar do tempo". Embora a questão de Margel na palestra fosse outra – ele defende a ideia da montagem do filme como contrafactual –, quero tomar estas frases para discutir o ponto do ponto de vista, e começarei pela segunda.

Margel, em sua fala, discutia a especificidade do filme *La Jetée*, todo feito com fotografias. Apenas uma imagem do filme tem movimento, justamente a da piscadela. A montagem de *La Jetée* previa que a sequência de fotografias que compõem o filme deveria ser filmada, e só então a montagem seria realizada. Como já defendi no artigo da *ARJ*, *La Jetée* é um jogo metalinguístico e um comentário do diretor sobre o ver. Às fotografias são juntados alguns segundos de uma imagem aparentemente filmada (não fica claro se a cena é parcial ou inteiramente filmada ou fotografada), que acaba por revelar não somente a questão de que ver é sempre uma hipótese de vista, mas também todo o jogo entre tecnologia, conceito e filosofia envolvido. Há uma performatividade fotográfica apresentada nessa montagem. As fotografias que compõem o filme revelam a impossibilidade de um referente fixo e externo, na medida em que a tecnologia envolvida tanto na tomada das fotografias, como na filmagem da sequência delas e a montagem posterior fazem parte do conceito do filme – a escolha técnica é inseparável do filme: *La Jetée* de

Chris Marker é sobre o ver e sobre cinema. Marker entende que metade do tempo do filme que estamos vendo é tela escura. Entre cada fotograma que a película projeta, ocorre um tempo de passagem, preto, imperceptível que só existe no tempo entre imagens, não na película. Mas fundamental para que possamos vê-las. Em "Cinema, imagem e psicanálise", a ensaísta e psicanalista Tania Rivera nos diz sobre *La Jetée*:

> O filme nos capta de forma fragmentada, em pontos de vista desconexos, especialmente no trecho inicial que tentamos descrever acima. Ele põe em xeque a construção imaginária de um espaço homogêneo. Apesar, contudo, de marcar explicitamente a montagem, desnaturalizando-a ao máximo, ele constrói movimento e narração de forma complexa, mostrando que o cinema não depende tanto da ilusão de movimento, do "erro retiniano" que nos faz ver em continuidade imagens se sucedendo à razão de pelo menos 16 quadros por segundo. Esse filme depende de nossa captação pelo que não se vê na imagem. "Das duas horas que você passa em um cinema", como citamos acima, "uma delas você passa na escuridão." E o diretor completa: "É esta porção noturna que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme." (RIVERA, 2008, p. 42)

Ao final, o que sobra, mais que uma imagem fantasmal, é o que não é visto, isto é, o filme é o que não é visto mais a imagem fantasmal. Parafraseando o cineasta Murilo Salles, a matéria filme não é a projeção, mas a poeira que paira sobre nossas cabeças no cinema, mostradas pelo feixe de luz do projetor.

Se tomarmos essa reflexão de Marker para nossos dias – o filme é de 1962, ainda não havia a imagem digital –, o que temos? Podemos ainda chamar a imagem produzida pelas câmeras digitais de fotografia? Desde a fotografia analógica, a imagem produz o ponto de vista, jamais foi o congelamento de um tempo que foi; a decisão pela luz, enquadramento, exposição modifica o referente, há uma performatividade fotográfica que faz parte da imagem. Com a imagem digital, essa performatividade ficou alterada, na medida em que não há mais impressão da luz em superfície sensível, mas é a luz que entra na câmera e inicia uma sequência lógico-matemática geradora da imagem. Essa imagem, agora composta por pixels, cujo tempo de apreciação entre o clique e a revelação na tela de cristal líquido é de uma piscadela, subverte a lógica do ponto e escancara a duração no ponto do

ponto de vista. A não passividade ou a instabilidade do referente é permanentemente desvelada, há o início e o final do clique (ou do instante, ou do ponto), que não se configura como sequência de tempo, mas como duração, como destempo.

O cálculo do tempo como importante na tomada de vista, quando o fotógrafo aponta a câmera para algo, não é uma sequência de instantes, mas uma duração calculável, duração relacionada à questão técnica. Neste sentido, a questão do referente se complica, assim como a questão da arte e a fotografia como *techné*. Como diz Derrida em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, é preciso repensar a essência da *techné* para falar sobre fotografia. Tomando a reflexão heideggeriana, *techné* para os gregos não era arte nem artesanato, mas um deixar-se aparecer como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *techné*, o produzir, a partir do deixar aparecer. Esta palavra *techné*, assim, nomeia uma forma de saber. Ela não significa o trabalho e a fabricação, mas saber quer dizer: ter em vista, desde o início, o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra.

Nesse sentido, há um ponto onde a fotografia não é ato artístico, um ponto onde é passivamente gravada e, nessa passividade do ponto, há a chance de sua relação com a morte. A fotografia captura a realidade que estava lá, em um tempo indecomposto. Ao mesmo tempo, a fotografia cumpre sua destinação de dar a ver ou deixar aparecer. A ideia do *punctum* barthesiano, embora sempre ligada a um referente inapagável, também reconhece na imagem algo que a atravessa e ultrapassa essa ideia da simplicidade indivisível. O olhar estaria exposto à coisa exposta, no tempo de exposição cuja duração não tem espessura, em um tempo de exposição reduzido a um ponto do instantâneo: imediatamente reproduzida, imediatamente arquivada. E, todavia, o ato fotográfico está marcado pela questão da *techné*. O olhar de alguém, na visualização da fotografia, poderia não estar dominado por aquilo que aconteceu apenas uma vez, mas por algo que nem está na fotografia, mas no rastro fantasmal da imagem e, ainda assim, marcado pela passividade do "apenas uma vez". Se a técnica intervém no momento do clique ou da tomada de vista, e começa com o tempo de exposição, não há passividade pura, certamente, mas isso não quer dizer que seja apagada a pas-

sividade. É uma outra estrutura de ativa/passiva. A técnica continua tratando com a passividade, continua negociando com ela. Atividade e passividade são parte do mesmo movimento. Na abertura da luz para o objeto da fotografia, a fotografia não faz nada. A questão não pode ser reduzida à questão ontológica da presença, do estar presente de alguém ou de um objeto. Ao mesmo tempo que é "isso foi", a fotografia simultaneamente é a invenção do outro. Considerando a ideia de *techné*, a atividade da fotografia também é passividade, são autoimplicadas: essa é uma questão da imagem, da produção do fantástico, da imaginação que é produtiva na constituição mesmo do tempo.

No caso da fotografia digital, o que está diante da câmera é como um subjétil – palavra de quase impossível definição do que *é*, sendo ela mesmo como um *pode ser*. Embora subjétil tenha um significado técnico e preciso – no Renascimento italiano era usada para designar uma superfície que servia de suporte à pintura – ela traz atividade e passividade, na própria palavra, ao mesmo tempo: o prefixo "sub" a coloca embaixo, escondida e a terminação "étil" a coloca em movimento, como um projétil. Em texto sobre Antonin Artaud, Derrida utiliza essa palavra, que foi utilizada pelo dramaturgo francês em várias ocasiões, sempre metaforizando um jogo de adivinhação. Para Artaud, a linguagem devia ser detonada e desviada de sua função utilitária, por isso a palavra indefinível e muitas vezes intraduzível, servira para ele. Seguindo o pensamento de Artaud, Derrida, em seu ensaio, jamais vai dizer o que ela é, mas perseguirá seu significado ao longo do texto, sem nunca defini-lo. Em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, Derrida usa subjétil para falar daquilo que está diante da câmera, cuja temporalidade é da ordem do destempo, que se desdobra como um ponto ativo e passivo. "Nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra", diz Derrida em *Enlouquecer o subjétil*. (DERRIDA, 1998, p. 45)

Derrida recorre à lenda que marca a origem do desenho ou da pintura, a história de Dibutade, que tomo emprestado para falar da fotografia. Quando Dibutade, sofrendo com a possibilidade de ausência de seu amor, desenha sua silhueta em um muro, ela não traça, mas retraça a linha que era sombra

da presença que ainda não se foi. A remarca do retraço é ativa e passiva, a atividade a serviço da passividade, articulada ao longo da borda desenhada. O momento do traço é um movimento prioritariamente fotográfico.

> The "great art" of this double re-treat or withdrawal, no less for photography than for literature, for painting and for drawing, is to grasp this line on this instant, certainly, but in grasping it to let it be lost, to mark the fact that "this took place, it is lost" and everything that one sees, keeps and looks at [garde et regarde] now is the being-lost of what must be lost, what is the first of all bound to be lost. (DERRIDA, 2010, p. 18)[4]

Derrida compara a fotografia a um epitáfio, na medida em que essa permanente iminência da perda seja a emoção, a agudeza e a pontualidade da qual fala Barthes: aquilo que acontece uma vez, perde-se, mas mantém-se como algo não alcançável, ou como uma imagem fantasmal. Uma certa iterabilidade constitui o evento único: embora seja "apenas uma vez", é reprodutível ou pode ser copiado indefinidamente. No caso da imagem digital, reproduzida no meio virtual, a característica de evento único perde-se, tamanha a possibilidade de multiplicação dessa imagem. Reside aí sua característica de arquivo: o arquivo é produzido, objeto de segunda ordem, embora ele faça parte da gênese do acontecimento que o gera, ele implementa um espaço ficcional, divide-se em rastros fantasmais, é "defluxo", "rumo-a-rumo ao vice-versa da estrada".

Aqui resgato a outra frase que Serge Margel destaca do filme de Marker e que inicia *La Jetée*: "Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância." Ela corrobora a ideia de que a espectralidade é a condição da tecnologia, o elemento próprio do fantasmal, do *phainesthai*, palavra grega que significa "aquilo que se apresenta ou que se mostra", originariamente ligada a *techné*. A fotografia toma e retoma o outro como ele é – referente –, como uma espécie de olho artificial, mas também como uma técnica de intervenção, como o produto de um novo aparato técnico, constitui e inventa o outro; a fotografia, ao mesmo tempo que é uma simples reprodução do outro como ele foi, como ele apareceu no instante, é imediatamente contaminada pela invenção no sentido da produção, criação, imaginação produtiva. Neste sentido, pode-se sempre produzir o outro onde ele não está, no destempo do ponto ou do instante.

Notas

[1,2] N. do T.: Parece não haver uma tradução suficientemente consolidada para o substantivo *destempo* tanto em inglês quanto em espanhol. Diante disso, optamos pelo uso de *untime* em inglês e *destiempo* em espanhol, que parecem melhor refletir o sentido de *destempo* no presente texto."

[3] Em livre tradução da autora: "Assim, se nossos olhos veem aquele que olha, mais do que o visível, se eles creem ver o olhar mais que os olhos, nesta medida ao menos, nessa medida exata, eles não veem nada, desde aí, nada se vê, nada visível." DERRIDA, J. *Le toucher*, *Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

[4] Em livre tradução da autora: "A grande arte desse duplo re-traimento ou retirada, não somente para fotografia, mas para a literatura, pintura, ou desenho, é para alcançar essa linha ou esse instante, certamente, mas alcançando para que ela se perca, para marcar o fato de que 'aquilo que acontece já está perdido', e que tudo o que se vê, pega ou olha para está se perdendo do que precisa ser perdido, o que, antes de mais nada, o limite o do perder-se."

Referências

DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Copy, Archive, Signature: a conversation on photography*. Stanford University Press, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora da UNESP, 1998.

HEISENBERG, Werner. *A parte e o todo: encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artista: anos 60/70 / seleção e comentários*. Tradução Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 2: estudos sobre histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer*. Tradução Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAGALHÃES, Elisa de. Fecha os olhos e vê! *Art Research Journal (ARJ)*, v. 4, n. 2, p. 46-55, jun./dez. 2017.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Organização João Camillo Penna. Tradução Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2007.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes / João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68

O dinheiro, um coquetel molotov: supervivências warburgianas na arte latino-americana pós-68

Money, a Molotov Bomb: Warburg Survivors in Latin American Art post 68

Joaquín Correa *
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Natalia Pérez Torres **
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36385

RESUMEN: A partir de la indagación de algunas sobrevivencias, conforme entendidas por Aby Warburg, y atendiendo sobre todo a su carácter anacrónico, comenzamos trazando una constelación de intervenciones artísticas (pertenecientes al cine, la pintura, el arte urbano y la instalación) producidas desde 1968 hasta el presente, en Argentina, Brasil y Colombia, para, en un segundo momento, analizar algunos trabajos de Cildo Meireles. Se busca recuperar la entrada del dinero sea como material, sea como temática, al espacio de las obras de arte realizadas en ese periodo, que, a fin de cuentas, persiguen una posibilidad profanadora de su uso y concepción según son definidos en el capitalismo tardío. Las aproximaciones entre arte y dinero revelan el carácter violento de la economía y tal vez ese sea su último *pathos* incendiario.

PALABRAS CLAVE: supervivencia; arte; dinero; Aby Warburg; Cildo Meireles

* Joaquín Correa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: joaquin_medio@hotmail.com.

** Natalia Pérez Torres é doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: nataliaperez.cs@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2608-6589.

RESUMO: A partir da indagação de algumas supervivências, conforme entendidas por Aby Warburg, e considerando seu caráter anacrônico, começamos elencando uma constelação de intervenções artísticas (pertencentes ao cinema, à pintura, a arte urbana e a instalação) produzidas desde 1968 até o presente, na Argentina, no Brasil e na Colômbia para, num segundo momento, analisar alguns trabalhos de Cildo Mireles. Procura-se recuperar a entrada do dinheiro ora como material, ora como temática, no espaço das obras de arte realizadas nesse período, que, afinal, perseguem uma possibilidade profanadora de seu uso e concepção segundo definidos no capitalismo tardio. As aproximações entre arte e dinheiro revelam o caráter violento da economia e talvez seja esse seu último *pathos* incendiário.

PALAVRAS-CHAVE: sobrevivência; arte; dinheiro; Aby Warburg; Cildo Meireles

ABSTRACT: From the investigation of some survivals, as understood by Aby Warburg, and focusing mainly on its anachronistic character, we drawing a constellation of artistic interventions (from the cinema, painting, urban art and, installation) produced from 1968 until the present, in Argentina, Brazil, and Colombia. In a second moment, we analyze some Cildo Meireles' works to recover the entry of money either as material or as thematic, to the space of works of art made in that period, which, after all, pursue a desecrator possibility of its use and conception as defined in late capitalism. The link between art and money reveals the violent nature of the economy and perhaps that is its last incendiary *pathos*.

KEYWORDS: survival; art; money; Aby Warburg; Cildo Meireles

Recebido: 15/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

CORREA, Joaquín; TORRES, Natalia Pérez. El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 339-356, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis. v20i34.36385]

El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68

El gesto del niño que Henry Cartier-Bresson fotografió en 1952, *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin*, reaparecerá unos quince años después, en algún lugar de la Argentina, cargando el niño esta vez sólo una botella. Escuchamos de fondo un sonido alegre, que proviene de la música "Gracias a Dios" de Palito Ortega, de mucho éxito en aquella época[1]. Sin embargo, el intertítulo nos anuncia que lo que veremos a continuación es un tutorial sobre cómo hacer una bomba molotov. Una secuencia de imágenes de niños pobres o, mejor dicho, empobrecidos da lugar a la aparición de nuestro protagonista que, feliz, carga en su regazo una botella del tamaño de su tórax. De a poco, comienza a ser seguido, como si se tratase de una procesión, por otros niños y algunos adultos, hasta que en algún punto deposita la botella en el suelo. Como en un pase de magia, la botella, inmediatamente después, aparece limpia sobre una mesa, junto con un bidón de nafta, un embudo, un corcho y un trapo. Pasamos de una secuencia narrativa a una secuencia expositiva, donde seremos introducidos a la elaboración casera de una bomba molotov cuyo objetivo, según nos advierte la voz en off de la mujer, deberá ser no una persona sino un lugar u objeto. Lo anterior corres-

ponde al fragmento dirigido por el entonces publicista Eliseo Subiela (1944-2016) de la película colectiva y clandestina *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*[2] que, cuando fue recuperada y exhibida recientemente por la Televisión Pública de Argentina, dicho segmento fue expresamente censurado bajo la justificación de supuestamente incitar a la fabricación de bombas molotov.

En 1970, en Brasil, Cildo Meireles (1948-) produjo una nueva manifestación de la serie de trabajos titulada *Inserções em Circuitos Ideológicos: o Projeto Coca-Cola*. Las botellas retornables de Coca-Cola de 290 ml eran retiradas de la circulación comercial para intervenirlas mediante el proceso de calco con instrucciones o mensajes, informaciones y opiniones críticas, para después ser devueltas y puestas nuevamente en circulación. El texto en letras blancas pasaba desapercibido con la botella vacía, y apenas era notado una vez que se vertía el oscuro líquido en esta. Lo que se buscaba no era producir una serie de obras de arte sino activar una respuesta en el receptor (entre el espectador y el consumidor) de la botella. Una de esas intervenciones en particular explicaba cómo confeccionar, a partir de la propia botella, una bomba molotov: trapo, cinta adhesiva, nafta.

Unos años después, en Colombia, la marca Coca-Cola reapareció en la obra *Colombia Cocacola* (1976) del en ese momento también publicista Antonio Caro (1950-), que consistía en una readaptación de la icónica tipografía de la gaseosa norteamericana para escribir el nombre del país. Ese fue su segundo intento crítico para aproximar al mercado multinacional, el país y a la identidad nacional, después de haber hecho *Colombia Marlboro* en 1975 siguiendo una técnica similar. Esta última obra, de algún modo, fue retomada en 2018 por la artista urbana Erre (1988-) en *Más Robo*, y pasó a estar en las calles del contexto electoral colombiano y no en el museo, donde las dos primeras se encuentran[3], denunciando la corrupción que aparece jugando con la marca de los cigarrillos Marlboro, donde antes se leía, gracias a Caro, la palabra Colombia.

Fig. 1 - Henry Cartier-Bresson, *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin*, 1952.
fotografia, 40,5 x 30,5 cm
(Fuente: Musèe Carnavalet, Paris)

Fig. 2 - Eliseo Subiela, Fragmento de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*
película
(Fuente: Televisión Pública Argentina)

Fig. 3 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970.
serigrafia sobre vidrio, 17,8 cm
(Fuente: Museo Reina Sofía, Madrid)

Fig. 4 - Antonio Caro, *Colombia Marlboro*, 1975.
fotografía, 20 x 25 cm
(Fuente: Colección del artista)

Fig. 5 - Erre, *MásRobo*, 2018.
intervención urbana
(Fuente: fotografía de los autores)

Las tres emergencias artísticas que hasta aquí mencionamos pueden ser dispuestas en paralelo a los acontecimientos del 68, no reducidos al Mayo Francés sino pensados desde sus particularidades regionales, más vinculadas a reivindicaciones populares que a demandas burguesas del Estado de Bienestar europeo, tal y como mostró por ejemplo Chris Marker en su documental de 1967, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*. Para insertarse en ese contexto, los artistas se apropiaron tanto de los recursos del arte conceptual como de los propios de la lógica de la guerra de guerrillas, politizando el arte, lo que para Cildo Meireles significaba "*não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo*". (apud MATOS; WISNIK, 2018, p. 5) El carácter didáctico de las inserciones, presente sobre todo en los dos primeros casos, que dan instrucciones de uso inmediato, supone un estrecho vínculo entre comprender la obra y ponerla en funcionamiento, entre su recepción y su activación. En el caso de Caro, frente a la aparente lectura fácil de las obras, subyace una crítica que se inscribe en el entre-lugar de lo local y lo global, recordando al mismo tiempo los *stickers* que circulaban en la época en los colectivos bogotanos, producidos en gráficas populares que aquella vez usaron la tipografía de la gaseosa para decir "coma-caca", y con ello, señalar la aproximación del imperialismo a la nación.

Estas tres supervivencias, entonces, pensadas con Fabián Ludueña como una "serie asociativa de imágenes" (2017, p. 79) tuvieron como punto de partida, tal vez arbitrario, los acontecimientos del 68 para indagar los anacronismos del tiempo manifiestos en algunas obras de arte contemporáneo. Esta asociación de imágenes, establecidas en la teoría formulada por Aby Warburg como *pathosformeln*, es decir, como "un conjunto de elementos plásticos (líneas, efectos de volumen, relaciones espaciales entre las partes) que representan un personaje típico y, a la par, transmiten intensamente su estado psíquico" (BURUCÚA y KWIATKOWSKI, 2019, p. 8), comenzó a ser elaborada alrededor de 1895-1896 cuando Warburg asistió a las danzas rituales con máscaras de los indios hopi: "*Convenci-me de que o homem primitivo, em qualquer parte da Terra, geralmente transfere a sua norma interior ao que, na chamada alta cultura, usa-se representar como um procedimento aparentemente estético*". (WARBURG, 2018, p. 43) De este modo,

planteaba una concepción de la historia "inquieta y dinámica", donde "los tiempos del pasado sobreviven o, directamente viven". (SZIR, 2019, p. 24) Así, descubrir los fantasmas alojados en estos gestos artísticos y en la particularidad de su tiempo histórico amplía las correlaciones históricas, expandiendo la espesura del tiempo hacia atrás y hacia adelante. Acompañar las supervivencias esbozadas en esta propuesta nos permitirá, en el transcurso del texto, situar acontecimientos recientes en proyecciones del pasado, que en lo político y en lo económico se pensaban clausuradas, desaparecidas. Tratándose de imágenes que surgen de la relación entre arte y dinero, dirigimos la mirada metodológica hacia la propuesta más reciente de Didi-Huberman en *Sublevaciones*, pues nuestra selección está atravesada por un sentido que va al encuentro de distintas temporalidades entrecruzadas y superpuestas: entender la política y la economía como parte de la violencia del Estado.

Entre el *ready-made* y el *objet-trouvé*[4]*,* entre un ser-culaquier-cosa y la firma del artista[5], entre la sustracción y la adición (RANGEL, 2017), en los tres casos se trabaja con lo ya-dado, la propia pólvora, mecanismo de combustión anómica. ¿Y qué era lo ya dado, esto es: lo real, en aquel momento? Las dictaduras, los estados de excepción, las guerras civiles y los conflictos armados internos, el endeudamiento económico, la Guerra Fría, el capitalismo y su fantasma rojo. En esa constelación de factores, la relación arte/vida se hace evidente en la medida que implica una sobrevivencia de lo colectivo. Desplazando lo cotidiano hacia el espacio del arte, el arte se aproxima de lo cotidiano para transformarlo[6].

"Hoje, o real, como palabra, como vocábulo, è utilizado esencialmente de maneira intimidante" comienza afirmando Alain Badiou en su libro *En busca de lo real perdido.* (2017, p. 7) Lo real sería sobre todo una imposición vinculada a lo concreto y no una invención. ¿Y qué es lo real de hoy para Alain Badiou? Según él, lo real contemporáneo es el capitalismo imperial mundializado cuyo semblante es la democracia institucional, estatal, regular, normativizada. La vía de acceso y brazo armado de ese real contemporáneo es la economía, sobre lo real "é ela que sabe". (2017, p. 10) Aunque lo real de esas tres emergencias artísticas no fuese democrático, de acuerdo a los términos utilizados por Badiou, y fuesen más bien regímenes dictatoriales, con la excepción de

Colombia, comenzó a ser desarrollada en aquella época, ayudada por el uso institucionalizado de la fuerza represiva, la concepción de la economía como una intimidación del saber de lo real que sometía la vida colectiva a formas de organización que prepararon el terreno para la recepción latinoamericana del neoliberalismo.

La segunda manifestación de *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles es el *Projeto Cédula*. Sellada a base de tinta en billetes de un (1) cruzeiro la pregunta ¿Quem matou Herzog?, el proyecto buscaba denunciar la violencia y el terrorismo de Estado de la dictadura militar instalada desde 1964 en Brasil, haciendo uso del flujo continuo de billetes como estrategia para vehicular un contradiscurso[7]. Oficialmente, el régimen informó que el periodista se había suicidado usando el cinturón del overol de preso. Las pericias posteriores constataron que fue torturado y asesinado en el DOI-CODI[8] en San Pablo. En 2013, el mismo proyecto denunciará la desaparición y posterior muerte del albañil residente de la Rocinha, Amarildo, en Rio de Janeiro. En esta oportunidad, billetes de dos (2) reales circularon con la leyenda "¿Cadê Amarildo?" para cuestionar el uso represivo de las fuerzas que, como un resto de la dictadura, aún permanecen. Mediante la recuperación reciente del *Projeto*, en la vandalización de los billetes, uno de los símbolos nacionales, Cildo Meireles llamó la atención sobre el hecho que, aunque entre ambas manifestaciones artísticas en Brasil se pasó del régimen militar a la democracia y del cruzeiro al real, el uso de la violencia continuó siendo monopolio del Estado, que la utilizó ya no contra una oposición ideológica sino fundamentalmente contra las minorías.

En el *Projeto cédula*, la obra es completada en el momento de la recepción cada vez que el billete vuelve a circular, como sucedió con las botellas retornables de Coca-Cola[9]. De este modo, el dinero, apareciendo en un entre-lugar entre la obra de arte y la representación del valor monetario, asume el espacio dado en los años anteriores a la bomba molotov. Sin embargo, ese entre-lugar fue más tarde obliterado en las obras *Zero cruzeiro* (1974-1978), *Zero centavo* (1974-1978) y *Zero real* (2013), donde la idea de trabajar con el dinero, en las formas de monedas y billetes, se mantiene, aunque en esta oportunidad con obras aca-

Fig. 6 - Cildo Meireles, *Quem matou Herzog?*, 1970-1976.
sello sobre billete
(Fuente: Mozart Melo – subastador oficial)

Fig. 7 - Cildo Meireles, *Cadê Amarildo?*, 2013.
impresión offset sobre papel, 6,5 x 12 cm
(Fuente: Catálogo de subasta Soraia Cals Escritorio de Arte)

badas, que no necesitan ser activadas en la circulación cotidiana[10]. De cualquier manera, se continua pensando el problema del valor: si antes, en el *Projeto cédula*, la intervención se realizaba en los billetes menores, es decir: de mayor circulación, para garantizar un espectro más amplio de denuncia, ahora, el valor de la moneda es reducido a cero para poner de manifiesto, en un doble movimiento, el lugar invisible, marginalizado y des-preciado de los indígenas y de los locos en la economía social brasileña y el hecho de que el dinero, una vez retirado su valor de cambio en la obra de arte, se distancia de la "pura consagração a que foi submetida pelo paradigma económico imperante". (BORISONIK, 2019, p. 26) En el margen inferior izquierdo del billete de *Zero real* aparece la leyenda "Deus é humor" sustituyendo la real del Real "*Deus seja louvado*", y el Ministro de Hacienda que firma el billete es el propio Cildo Meireles, el artista produciendo billetes sin valor y firmando su obra, colocando con ese gesto el valor artístico de esta por encima de su valor nominal.

En dos ocasiones más, Cildo Meireles volvió a detenerse en el vínculo entre el dinero y el lugar de los indígenas en la historia de Brasil y de América, retirando billetes y monedas de su circulación, reemplazando su valor monetario en favor de un valor artístico dado por el conjunto de la instalación. En *Missão*, de 1987, un piso fue cubierto con 600.000 monedas y demarcado por 80 baldosas, teniendo en el centro un mástil realizado con 900 hostias de comunión. En lo alto, una cobertura de metal, hecha de 2.200 huesos colgados, remataba el conjunto escultórico. Evocando la teatralidad barroca, un velo negro circundaba la instalación, que representaba una ecuación de la historia de Brasil, en la que poder material y espiritual se asociaron y resultaron en tragedia. La segunda obra fue Olvido (1987-1989), en la que un tipí indígena se revistió de aproximadamente 6.000 billetes de países americanos, que representaban poblaciones nativas; el interior fue pintado de negro y parcialmente cubierto con carbón vegetal. Circundaban a la carpa tres toneladas de huesos de vaca que producían un olor incómodo. Una pared de 70.000 velas circunscribía a los huesos mientras que el interior de la carpa emitía un ruido incesante de motosierra.

Aunque la relación entre el arte y el dinero usado como su soporte no sea novedosa, lo

relevante de este vínculo en los casos hasta aquí presentados es que insisten en la cuestión del papel de la economía y del dinero en particular como valor máximo de lo contemporáneo. Así como hubo un paso de la dictadura a la democracia y del cruzeiro al real, se dio un paso de la divinidad encarnada por un Dios al dinero como divinidad, desembocando en la "divinização do economico". (ASSMANN, 2016) La aparición del dinero como soporte de las obras de arte contemporáneas es un síntoma de una problemática más amplia que tiene que ver con el lugar del dinero como nuevo Dios, como "aquele que nos falta". (GROYS, 2012, p. 8) En contraposición a esa fe económica imperante, las obras se proponen como una línea de fuga profanatoria y una imaginación de mundos posibles que vuelven a situar en el centro a lo político que había sido eclipsado precisamente por la economía. (cf. ANTELO, 2016)

El dinero retirado de la circulación para ser parte de una obra de arte es congelado en tanto dinero en sí, puro fin, metáfora absoluta, y deja de ser medio para la obtención de alguna cosa futura, anulando su potencial deseabilidad. El *money-art*, categoría a partir de la cual podrían ser leídas algunas de las obras hasta ahora citadas, quiebra el tabú del uso capitalista del dinero que no admite otras posibilidades más que aquellas vinculadas al gasto. Romper o quemar el dinero, utilizarlo para producir obras de arte casi efímeras, en este sentido, sería una afronta y hasta un pecado delante de la fe económica. Al mismo tiempo, ese uso nos enfrenta a una pregunta fundamental, tal y como fue formulada por Hernán Borisonik: "*é possível dessacralizar o dinheiro sem o ressacralizar?*" (2019, p. 59) Si por sagrado entendemos aquello cuya naturaleza no puede modificarse sin perderse, la crítica levantada por el uso del dinero en las obras de arte deja al descubierto que lo problemático no es la simple existencia del dinero como convención social que organiza la vida, sino las ansias por su acumulación y las consecuencias de esto. "Essas obras", continua el filósofo argentino, "possuem um valor independente da matéria (papel) ou do princípio (dinheiro) de que são feitas. São notas para olhar feitas de notas para gastar, são notas fisicamente perceptíveis, mas economicamente inexistentes; milagres de geração e metáforas vivas das crenças tardocapitalistas. (2019, p. 59) En ellas, a su valor económico intrínseco se le agrega un valor de culto y un valor simbólico, ambos condicionados por el mercado del arte.

Paradójicamente el dinero usado en obras de arte se aproxima en un sentido inesperado a la bomba molotov: asusta o choca, pero no tiene un efecto duradero en el seno de la sociedad capitalista, es más incendiario que explosivo. Retirar el dinero de circulación significa suspender su acumulación y detener, brevemente, la opresión de las minorías sobre las mayorías. Profanar dinero, en un sentido agambeniano, para ponerlo en escena en obras de arte "*constitui um ato estético, político e metafísico*". (BORISONIK, 2019, p. 97) Más de 50 años después de mayo del 68, el *Projeto cédula* tuvo una resonancia y fue actualizado no en un sentido artístico sino recuperando su vinculación metodológica y vandálica con las *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Inmediatamente después del asesinato de Marielle Franco, en marzo de 2018, comenzaron a circular billetes de dos reales, esta vez sin atribución de autoría, con el sello "¿quem matou Marielle?" Billetes de dos reales también fueron los utilizados por el Colectivo Aparelhamento para sellar el rostro de Lula y la consigna "Lula libre"[11]. Una vez más, la circulación del dinero vandalizado y profanado fue pensada no como arte, sino como un camino de pólvora para viabilizar un mensaje del contra-poder, de la resistencia.

La respuesta a una escalada de violencia o a un hecho violento por parte del arte, acaba produciendo no apenas una obra sino, además, de acuerdo con Didi-Huberman, anacronizando el presente, complejizando la historia y dejando visibles las huellas que rompen con las periodizaciones históricas y también con las de la historia del arte. (2009, p. 77) Si asumimos que "el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general" (2009, p. 35), la irrupción de las superviviencias warburguianas en el arte latinoamericano después de mayo del 68 debe leerse en clave de imágenes que definen la relación entre la cultura y barbarie ya no en tensión sino abiertamente imbricadas (cf. LISSOVSKY, 2014, p. 318): detrás de las imágenes artísticas yace adormecido el fantasma de la barbarie.

Fig. 8 – Anónimo, *Quem matou Marielle?*, 2018.
sello sobre billete, 12 x 6 cm
(Fuente: Folha-UOL)

Fig. 9 - Colectivo Aparelhamento, *Lula Livre* 2018.
sello sobre billete, 12 x 6 cm
(Fuente: Archivo de los autores)

Notas

[1] Una primera versión de este texto fue presentada en el I *Simpósio Internacional Latino-america: Literatura, arte e pensamento*, organizado por la Asociación de Universidades del grupo Montevideo (AUGM) en la UFSC los días 30 y 31 de octubre de 2018. Una segunda versión fue presentada en el Simposio Warburg 2019, organizado por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires la semana del 8 al 11 de abril de 2019.

[2] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=k8WZc3A8MaA&t=3s .

[3] En el caso de las *Inserções* de Cildo Meireles, esto podría ser considerado contradictorio o, por lo menos, dar una idea de la potencia fagocitante del museo, dado que fueron propuestas pensadas para circular fuera de los medios artísticos, en el seno de la sociedad, y acabaron siendo expuestas en los museos con altos requisitos de seguridad.

[4] Según Bugnone y Capasso, en las *Insercoes*, Cildo estaría invirtiendo el proceso duchampiano: "en vez de colocar objetos del cotidiano en el circuito del arte legitimado, mantiene esos objetos en su ambiente de circulación habitual – en este caso, en el circuito de consumo de mercancías -, de manera de propiciar la posibilidad de existencia del arte en un circuito que no sea el de la galería del arte o el del museo. Es decir que, en convergencia con lo propuesto por Vigo, se cuestiona al objeto de arte, por lo cual ya no importa el objeto físico en tanto obra de arte (las botellas o los billetes) sino la acción y sus intenciones, y opone también a sus espacios de circulación tradicionales y legitimados". (2017, p. 547-548) Pero, más allá o más acá del museo y antes o después de que las botellas entren en el circuito, lo que está proponiendo Cildo Meireles es la definición del arte como gesto.

[5] César Aira en su ensayo "Sobre el arte contemporáneo", apela al concepto difamatorio de "cualquier cosa", esgrimido por aquellos que él denomina Enemigos del Arte Contemporáneo, para resaltar la exigencia depositada en el arte contemporáneo de tener una función social, de ayudar en la circulación de valores, de ser útil, de tener un fin determinado y ser comprensible de una forma inmediata y general. La conjunción de ese ser-cualquier-cosa de la obra y de la firma del artista saca a la obra del arte contemporáneo de esos parámetros y valores modernos. (cf. AIRA, 2016, p. 38-46)

[6] En esa misma línea de trabajo podríamos mencionar las obras hechas con dinero realizadas, durante el periodo analizado, por Jac Leirner. Aunque se trata de un mecanismo distinto, dado que la artista parte de otro gesto, es decir, de la acumulación y organización compulsiva de objetos de la vida cotidiana, obras como Todos os cem (1982-1997) pueden emparentarse con algunos de los trabajos de Cildo Meireles en términos del uso de dinero como soporte. Eso quedó en evidencia en la muestra "Ready Made in Brasil" curada por Daniel Rangel en el SESI-SP en 2017-18. Por una cuestión de extensión, no nos detendremos en el análisis de esta artista que, junto con Lourival Cuquinha y Pedro Victor Brandão, suelen ser encuadrados en la categoría money-art en Brasil.

[7] A diferencia de lo que sucede con la botella de Coca-Cola, afirma Victor Hermann Mendes Pena, "já a cédula tem plena vocação anônima. Não chama a atenção de ninguém precisamente porque seu circuito ocupa máxima extensão; não aparenta ter valor em si porque é pura equivalência – vale somente pelo uso". (2017, p. 117)

[8] Destacamento de Operaciones de Información – Centro de Operaciones de Defensa Interna.

[9] Pensando el "arte como desvio", Bugnone y Capaso afirmaron que "el artista empleó materiales precarios y efímeros, elementos de uso cotidiano y popular, siempre en función de una poética de relación e intercambio con el público y de subversión de lo tradicionalmente establecido en el campo del arte. En vinculación con esto, Meireles también propuso nuevos canales de circulación artística y desvíos de discursos". (2017, p. 545)

[10] Essas obras têm um estatuto diferente do Projeto Cédula por não serem, estritamente, ready-mades: "O ato de carimbar, apesar de gesto perfeitamente burocrático, contém em seu próprio mecanismo a produção de sua diferença, a antecipação de uma nova inserção não calculada, e nisto escapa às intenções da máquina. Ao tramar uma visibilidade artística para o objeto, Cildo também retoma a crítica da originalidade inaugurada pelos ready-mades, ao ressaltar a total ausência de "estilo" do artista, incapaz de ser reconhecido o seu modo particular de pensar sequer na pergunta que insere". (MENDES PENA, 2017, p. 123)

[11] En la entrada "Perícia e o carimbo "Lula Livre"" de la página web *Ciência contra o crime*, C. R. Dias enumera y describe las leyes infringidas por el sellado del dinero, enfocándose em el sello de "Lula Livre", en especial, y recordando las acciones de Cildo Meireles. El texto acaba llamando a denunciar tales intervenciones para, si fuera posible, dar con las "pessoas criminosas": "Independentemente da ideologia e da sagacidade de usar uma cédula para difundir uma ideia, o feito é conduta típica e, portanto, não deve ser coadunada pela população de bem. Porém, sendo praticada esta conduta, um pouco de investigação e de análise pericial pode apontar a autoria e as circunstâncias do crime. Fica a orientação: não carimbe ou danifique de qualquer forma cédulas e se por descuido você tiver uma cédula carimbada, apresente à rede bancária para substituição".

Referencias

AIRA, César. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.

ANTELO, Raul. *A exceção e o fora da instituição*. Conferencia en el Seminario Direito e Exceção. Organizado por el Programa de Educação Tutorial PET Direito, Florianópolis, 28 de septiembre de 2016.

ASSMANN, Selvino. *Teorias da Sociedade, da Política e da Natureza*. Curso del Doctorado Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, aula del día 28 de junio de 2016.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORISONIK, Hernán. *$uporte: o uso do dinheiro como material nas artes visuais*. Tradução Joaquín Correa e Natalia Pérez Torres. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.

BUGNONE, Ana; CAPASSO, Verónica. El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte, Individuo y Sociedad*, v. 3, n. 29, p. 547-548, 2017.

BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg.*

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p 6-13.

DIAS, C. R. Perícia e o carimbo "Lula Livre". *Ciência contra o crime*, 2 de maio de 2018. Disponible en https://cienciacontraocrime .com/2018/05/02/pericia-e-o-carimbo-lula-livre/. Acceso en 14/2/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

GROYS, Boris et al. *O capitalismo divino. Coloquio sobre dinheiro, consumo, arte e destruição*. Tradução Selvino Assmann. UFSC-FIL, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305-322, may-ago, 2014.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Tradução Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Org.) *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENDES PENA, Victor Hermann. Deflagar o zero: observador e linguagem em Inserções em Circuitos Ideológicos. *Outra Travessia*, n. 23, p. 112-126, segundo semestre de 2017.

RANGEL, Daniel. *Ready Made in Brazil*. São Paulo: FIESP/SESI, 2017.

SZIR, Sandra. La ninfa. En BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p 22-25.

WARBURG, Aby. De arsenal a laboratorio. En WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Organización, introducción y traducción Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 37-52.

Barrio e a cooperativa Cairn[1]

Barrio and Cairn Cooperative

Barrio y la cooperativa Cairn

Viviane Matesco [*]
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38688

RESUMO: O artigo desenvolve uma análise do *Livro de Carne*, trabalho do artista Arthur Barrio, focalizando o contexto parisiense onde foi criado. Examina as relações do artista com o Grupo Cairn, cooperativa de artistas atuante nos anos 1970 e verifica a proximidade entre suas ideias. A conjuntura da exposição *Lectures*, organizada pelo grupo, amplia as referências de *Livro de Carne* ao situá-lo entre as diversas possibilidades conceituais de um objeto concreto – o livro – e um abstrato – sua leitura. A partir dessa primeira abordagem, compara-se com outras situações de exibição do trabalho e demais experiências com o objeto livro na trajetória do artista.

PALAVRAS-CHAVE: Barrio; arte contemporânea; Grupo Cairn

[*] Viviane Matesco é Professora Associada da Universidade Federal Fluminense. Entre suas publicações, destacam-se *Corpo, imagem e representação* (Zahar, 2009), *Em torno do corpo* (PPGCA/UFF, 2016) e *Experimentação e método* (Museu do Ingá/Philae, 2018).
E-mail: vivimatesco@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3528-9548

ABSTRACT: The article provides an analysis of the *Book of Meat* (*Livro de Carne*), Arthur Barrio's work, focusing on the Parisian context where it was created. It examines the relationship between the artist and the Cairn Group, a cooperative of artists active in the 1970s, verifying the proximity of their ideas. The conjuncture of *Lectures*, an exhibition organized by the group, broadens the *Book of Meat* references by placing it among the conceptual possibilities of a concrete object – the book – and an abstract one – its reading. From this first approach, it is compared with other exhibiting situations and experiences with the book object in the artist´s trajectory.

KEYWORDS: Barrio; contemporary art; Cairn group

RESUMEN: El artículo desarrolla un análisis del *Libro de Carne*, obra del artista Arthur Barrio, focalizándose en el contexto parisino en el que fue creado. Indaga en la relación del artista con el Grupo Cairn, una cooperativa de artistas activos en la década de 1970, confirmando la proximidad entre sus ideas. La coyuntura de la exposición *Lectures*, organizada por el grupo, amplía las referencias del *Libro de Carne* al situarlo entre las diversas posibilidades conceptuales de un objeto concreto – el libro – y uno abstracto – su lectura. Desde este primer enfoque, se compara con otras situaciones de exhibición del trabajo y con otras experiencias del objeto libro en la trayectoria del artista.

PALABRAS CLAVE: Barrio; arte contemporáneo; Grupo Cairn

Recebido: 27/8/2019; Aprovado: 4/11/2019

Como citar:

MATESCO, Viviane. Barrio e a cooperativa Cairn. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 357-374, jul./dez. 2019.
[https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38688]

Barrio e a cooperativa Cairn

Barrio passou longas temporadas na Europa entre os anos de 1973 e 1985. Entre 1978 e 1983, participou ativamente do Grupo Cairn em Paris, momento importante de seu trabalho no qual os processos conceituais e a interação com um grupo de artistas franceses influenciaram sua poética. Entretanto, esse período foi muito pouco estudado e documentado, lapso que este artigo objetiva preencher. Analisaremos a presença de Barrio no jornal do grupo, focalizaremos a exposição *Lectures* e a realização do trabalho *Livro de Carne* na conjuntura parisiense.

Cairn é uma associação de produção e de distribuição de trabalhos artísticos criada em abril de 1976, cujo primeiro manifesto defendia uma vontade de independência em relação a todo grupo de pressão cultural. A cooperativa atuante entre os anos de 1976 e 1982 tinha como base uma galeria, o Espace Cairn, e um jornal, o *CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes*[2]. O grupo era formado por artistas plásticos, dançarinos e poetas que desenvolviam trabalhos coletivos, tiragens de serigrafias, palestras e eventos interdisciplinares, além das atividades de galeria e jornal. Trimestral, a publicação era dirigida por Jean Dupanier e redigida por Roland Buraud, Bernard Crespin, Markus Kaufmann, Richard Pernollet, além de contar com a participação regular de Barrio, Hélène

David, Dominique Haneuse, Jacqueline Larrieu. Compunha-se de artigos, entrevistas, fotografias, calendário e resenhas de exposições, projetos e intervenções de artistas que subvertiam o enquadramento convencional de um periódico.

Eco das discussões e ideias do grupo, as propostas são explicitadas no editorial do primeiro número, de janeiro de 1979:

> Cairn não reivindica o poder, mas um poder e propõe, sem as impor, experiências múltiplas e eventualmente contraditórias, a recusa do discurso da vanguarda, de definições e de etiquetas. O grande e principal diferencial seria o fato de o grupo não se estruturar em uma estética coletiva que bloquearia um processo dinâmico. (CAIRN, 1979, p. 2)

Também no primeiro número, uma pesquisa sobre as cooperativas atuantes na França e em Nova York fornece a dimensão da via alternativa e do trabalho coletivo para os artistas conceituais produzirem, exporem e divulgarem seus trabalhos. Nesse sentido, o jornal era uma extensão das atividades da cooperativa Cairn e atuava fazendo mediação de uma produção centrada mais em processos do que em obras de formato tradicional.

É justamente esse caráter transitivo que observamos nas obras de Barrio, tanto na galeria quanto no jornal do grupo. Entre 1978 e 1983, Barrio participa de inúmeras exposições no Espaço Cairn: em 1978, a individual *Plenitude*; em 1979, a mostra *Lectures* (leituras); em 1980, apresenta os trabalhos *Movimento congelado*, *Marfim africano* e *Extensão*; em 1981, *A partida de tênis* e *Volto em 5*. Ainda em 1981, realiza as ações *Puídas... esgarçadas... rotas...* e *Situação nevoeiro ou os Ouvidos à distância.* Em 1982, Barrio apresenta *Minha cabeça está vazia / meus olhos estão cheios*. Alguns desses trabalham implicam em fotografias, mas geralmente são objetos e instalações que supõem processos instáveis.

Ao cotejarmos essa produção com o material publicado no jornal, no entanto, observamos que o artista lança mão de fotografias e textos de outros períodos e localidades. A exceção de *Volto em 5* – ação em tonéis de madeira realizada por ocasião do evento Grand Adieu! Epargnons cela a notre pays –, documentado na edição de 1981, Barrio não registrou no jornal os trabalhos desenvolvidos na galeria do grupo. Dessa maneira, no número 2, de abril de 1979, justamente aquele

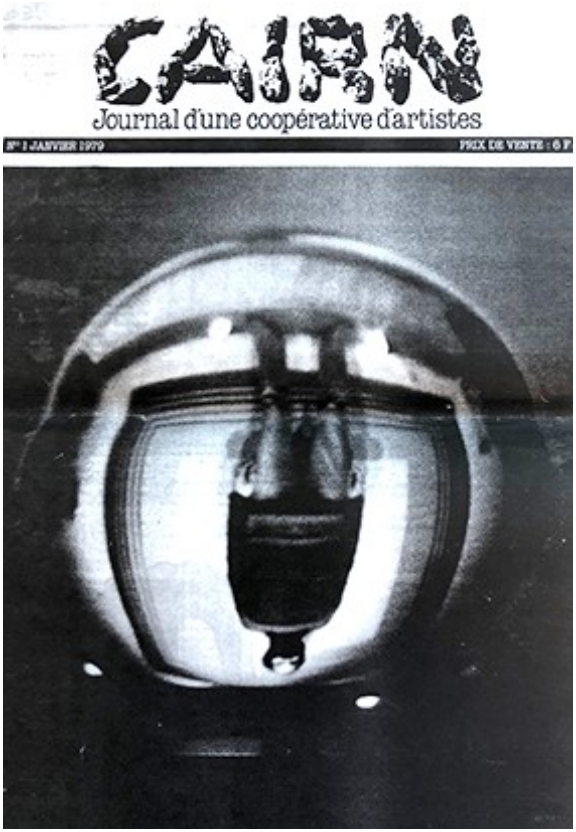


Fig. 1 - Capa do primeiro número do jornal Cairn, janeiro de 1979.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)

dedicado à exposição *Lectures*, apresenta a foto de *Navalha Relógio* (de 1970, RJ) e o texto *Mitos Vadios*, manifesto escrito por Barrio, Dinah Guimarães e Lauro Cavalcanti em 1978 em evento organizado por Ivald Granato em São Paulo.[3]

O número 4, do primeiro trimestre de 1980, tem na capa o trabalho *Áreas Sangrentas*, realizado na cidade de Viana do Castelo (de 1975, Portugal) e também o trabalho *metal /sebo, frio/calor* (de 1974, Portugal); no número 5, de maio de 1980, foto e descrição do trabalho *4 movimentos*, realizado em Mindelo (de 1974, Portugal).

Somente no número 6 de setembro de 1980, Barrio apresenta foto e descrição do trabalho *D'Aprés lê dernier Portolano*, realizado no Espaço Cairn.

A edição especial de dezembro de 1980, que anuncia evento Grand Dieu! Épargnos cela à notre pays, tem uma intervenção de Barrio, o projeto filme *Lisez-vous, Voyezvous* (Leia você, veja você), que consiste em uma fotografia de barco e a escrita peculiar do artista sugerindo uma situação envolvendo o mar.

Pelo número de fotografias e textos publicados no período entre 1979 e 1982, conclui-se que a participação de Barrio não é esporádica, estando o artista efetivamente engajado nas atividades da cooperativa. A ausência de uma cronologia e qualquer explicação das fotos de trabalhos anteriores nos números dos jornais evidencia a própria poética do artista, pois eles fazem parte de um fluxo de pensamento no qual antigos projetos podem ser atualizados. Também implicam processos efêmeros, apenas conhecidos mediante fotografias ou escritos do artista, seja em entrevistas ou nos *Cadernoslivros*.

Os diálogos estabelecidos entre Barrio e o grupo Cairn ficam mais claros a partir da análise do *Livro de Carne*, cuja datação implica esse processo não cronológico do artista. Dessa maneira, o projeto de *Livro de Carne*, assim como aquele de *Rodapés de Carne* (Nice, 1978), teria partido de ideia preliminar concebida no Rio de Janeiro em 1973, segundo escreve o artista no *Livro Registro - Livro de Carne.* (BARRIO, 1978)[4]

Fig. 2 - Capa do jornal Cairn, número 4, primeiro trimestre de 1980, com o trabalho de Barrio *Áreas Sangrentas,* realizado em 1975 na cidade de Viana do Castelo, Portugal. (Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)

CAIRN

Septembre 1

INTERVENTIONS 80

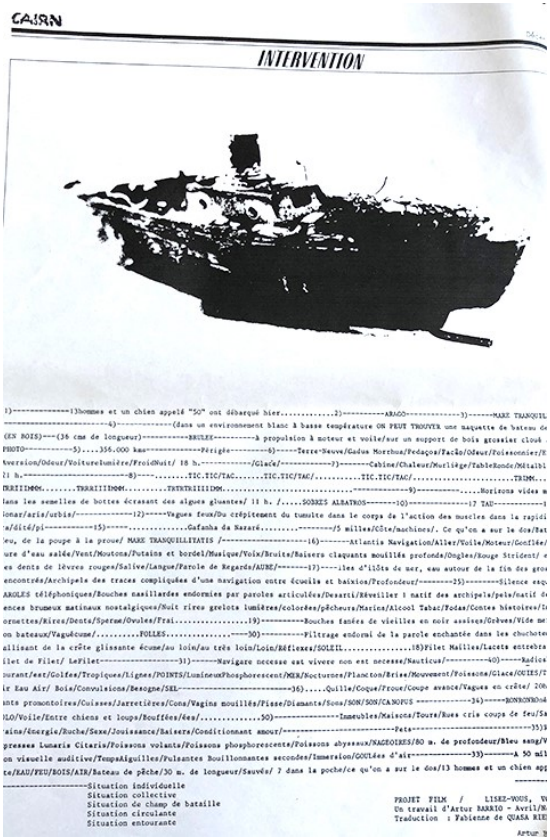
D'APRESI LE DERNIER PORTOLANO

DOCUMENTATION D'UN TRAVAIL D'ARTUR BARRIO REALISE DU 16 AU 26 JUIN 1980 A CAIRN.

LE TRAVAIL ETAIT CONSTITUE PAR QUATRE TONNEAUX (BAGAL). LA REPRODUCTION (Dalle) D'UNE GRAVURE DU XIXème SIECLE REPRESENTANT UN NAUFRAGE, ET LE NOM D'UNE ETOILE DE LA CONSTELLATION D'AQUARIUS: SADALMELIK - ALFA AQR.

LA REPRODUCTION DE LA GRAVURE ETAIT ACCROCHEE (U PUR DU GOUT DE L'UNIVERS) ET LA NUIT ET LA DESIGNATION DE L'ETOILE ETAIENT INSCRITES SUR DEUX SACHES DE LIN FIXEES A L'ARCLE SUPERIEUR D'UNE OFFRES. LES QUATRE TONNEAUX ETAIENT DISTRIBUES DANS L'ESPACE.

Fig. 3 - Jornal Cairn, número 6, setembro de 1980, foto e descrição do trabalho *D'Aprés le dernier Portolano*.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)



CAIRN

INTERVENTION

1)----------13hommes et un chien appelé "50" ont débarqué hier.....2)----------ARAGO----------3)------MARE TRANQUIL
----------4)----------(dans un environnement blanc à basse température ON PEUT TROUVER une maquette de bateau d
(EN BOIS)---(36 cm de longueur)----------BRULEE----------à propulsion à moteur et voile/sur un support de bois grossier cloué
PHOTO----------5)....356.000 kms----------Périgée----------6)----Terre-Neuve/Gadus Morrhua/Pêcaçon/Facão/Odeur/Poissonnier/R
tversion/Odeur/Voiturelumière/FroidNuit/ 18 h.----------/Glacé/----------7)-------Cabine/Chaleur/Muriège/TableRonde/Métalbl
21 h.----------8)----.....TIC.TIC/TAC.....TIC.TIC/TAC/.....TIC.TIC/TAC/.....TRIMM...
TRRIIIMMM.....TRRRIIIMMM.....TRTRTRIIIIMM.....----------9)----------...Horizons vides m
lans les semelles de bottes écrasant des algues glissantes/ 11 h. /.....SOMBRES ALBATROS-------10)----------17 TAU----------
ionar/aris/urbis/----------12)-----Vagues feux/Du crépitement du tumulte dans le corps de l'action des muscles dans la rapidi
a/dité/pi----------15)-----.....Gafanha da Nazaré.....-------/5 milles/Côte/machines/. Ce qu'on a sur le dos/Bat
feu, de la pouge à la proue/ MARE TRANQUILLITATIS /----------16)-------Atlantis Navigation/Aller/Voile/Moteur/Gonflée/
ure d'eau salée/Vent/Moutons/Putains et bordel/Musique/Voix/Bruits/Baisers claquants mouillés profonds/Ongles/Rouge Strident/ e
es dents de lèvres rouges/Salive/Langue/Parole de Regards/AURE/-------17)----ilot d'îlôts de mer, eau autour de la fin des gro
encontrés/Archipels des traces compliquées d'une navigation entre écueils et baixios/Profondeur/-------18)-------Silence exp
ARGLES téléphoniques/Bouches nasillardes endormies par paroles articulées/Desarti/Réveiller 1 natif des archipels/pels/natif d
ences bruneux matinaux nostalgiques/Nuit rires grelots lumières/colorées/pêcheurs/Marins/Alcool Tabac/Fodas/Contes histoires/D
ornettes/Rires/Dents/Sperme/Ovules/Frai.....19)---------Bouches fanées de vieilles en noir assises/Grèves/Vide me
on bateaux/Vagueuse/.....FOLLES.....----30)---------Filtrage endormi de la parole enchantée dans les chuchote
allisant de la crête glissante écume/au loin/au très loin/Loin/Réflexes/SOLEIL.....18)Filet Mailles/Lacets entrebra
ilet de Filet/ LeFilet----------31)------Navigare necesse est vivere non est necesse/Nauticus/----------40)-----Radios
urant/est/Golfes/Tropiques/Lignes/POINTS/LumineuxPhosphorescent/MER/Nocturnes/Plancton/Brise/Mouvement/Poissons/Glace/OUIES/T
ir Eau Air/ Bois/Convulsions/Besogne/SEL----------36).....Quille/Coque/Proue/Coupe avancé/Vagues en crête/ 20h
onts promontoires/Cuisses/Jarretières/Cons/Vagins mouillés/Fisse/Diamants/Sons/SON/SON/CAMOFUS ----------34)-----BONBONBON
ILO/Voile/Entre chiens et loups/Bouffées/Eau/.....50)----------Immeubles/Maisons/Tours/Rues cris coups de feu/Sa
ains/énergie/Ruche/Sexe/Jouissance/Baisers/Conditionnant amour/----------Pata----------35)S
pressez Lumaris Citaris/Poissons volants/Poissons phosphorescents/Poissons abyssaux/NAGEOIRES/80 m. de profondeur/Bleu sang/V
on visuelle auditive/TempsAiguilles/Pulsantes Bouillonnantes secondes/Immersion/GOULÉes d'air----------33)-------A 50 mil
te/EAU/FEU/BOIS/AIR/Bateau de pêche/30 m. de longueur/Sauvée/ 7 dans la poche/ce qu'on a sur le dos/13 hommes et un chien ap
----------Situation individuelle
Situation collective
Situation de champ de bataille
Situation circulante
Situation entourante

PROJET FILM / LISEZ-VOUS, V
Un travail d'Artur BARRIO - Avril/M
Traduction : Fabienne de QUASA RIE
Artur B

Fig. 4 - Jornal Cairn, edição especial, dezembro de 1980, projeto *Lisez-vous, Voyezvous*.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)

No entanto, a obra foi realizada e exposta em 1977, primeiro na coletiva de livros de artistas na Biblioteca Nacional da França e em seguida na Vitrine pour l'Art Actuel (Paris).

Nesse ano, tanto a Biblioteca Nacional da França quanto o Centro Georges Pompidou adquiriram livros/registros do artista, o que demonstra o quanto a questão do objeto livro é importante para o "livro de carne", fato também comprovado pela exposição dos *Cadernos Livros* pertencentes à coleção Chateaubriand na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1978. Isso se torna ainda mais evidente quando analisamos a conjuntura da cooperativa Cairn, especificamente aquela da exposição *Lectures*, no Espace Cairn, em 1979, uma vez que podemos relacioná-lo a outras obras dos demais participantes do grupo.

No texto *Porque leitura e não livros*, Helena Davi partiu da constatação que a cooperativa poderia se apresentar sob a forma de uma biblioteca. Os membros do Cairn já estavam desenvolvendo anteriormente a forma de apresentação em cadernos, livros e álbuns para seus trabalhos. No entanto, trilhavam diversos caminhos como livros-objetos ou livros-testemunhas, imagens da cooperativa ou de uma experiência particular, livros sobre livros, ou ainda seu entorno, fabricação, conteúdo físico ou teórico. Como argumenta a curadora:

> [...] O objeto livro implica leitura, então poderia focalizar no que se lê, quando se lê, como se lê ou ainda porque se lê e nenhuma dessas possibilidades deveria subsumir as demais totalizando o projeto. Desse modo, *Lectures* representa abordagens possíveis de certa entidade teórica nomeada "livro". Assim, o resultado foi uma mostra com múltiplas abordagens possíveis do livro e de sua leitura; coabitavam e se complementavam sem se excluírem. Conhecendo o conjunto de questões colocadas pela Cairn, seria possível ao espectador jogar o jogo: pesquisar que trabalho traria respostas, quais as combinações possíveis, procurar relações em uma palavra ou ainda construir uma rede semântica que relacionasse todos eles. Não seria absurdo estabelecer um paralelismo entre a estrutura de uma biblioteca e a estrutura da cooperativa Cairn. Uma biblioteca é uma estrutura que em relação aos seus utilizadores e objetos, apresenta três aspectos distintos, mas não excludentes: um espaço de arrumação de objetos, um espaço de classificação de objetos contido dentro do anterior, e um espaço de arrumação aos utilizadores da biblioteca por intermédio do espaço de classificação contidos den-

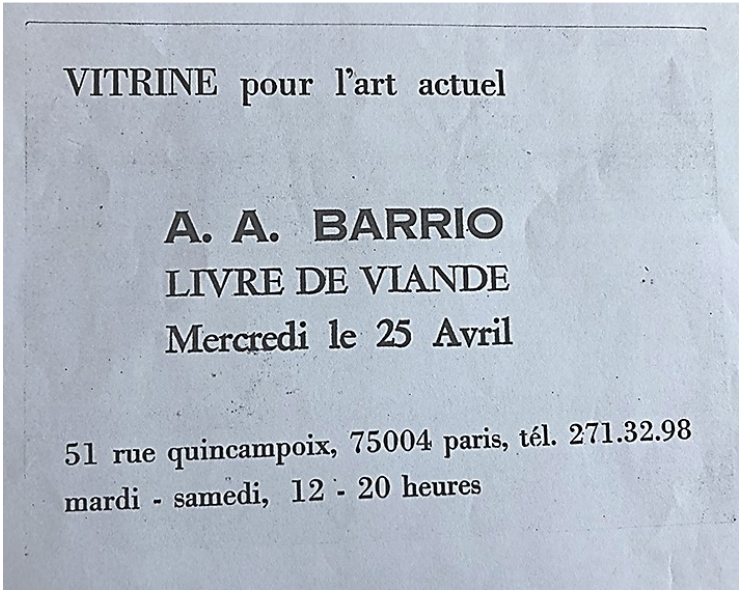
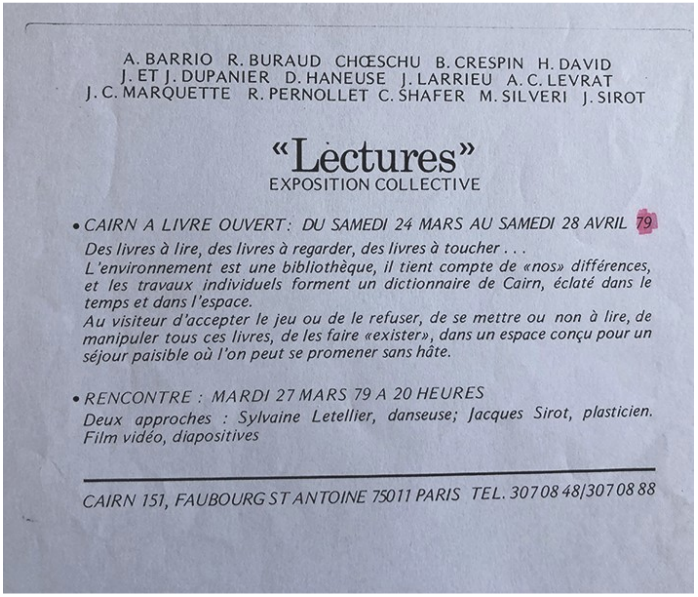


Fig. 5 - Convite da exposição *Livro de Carne* na Vitrine pour l'Art Actuel, 1977.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)



A. BARRIO R. BURAUD CHŒSCHU B. CRESPIN H. DAVID
J. ET J. DUPANIER D. HANEUSE J. LARRIEU A. C. LEVRAT
J. C. MARQUETTE R. PERNOLLET C. SHAFER M. SILVERI J. SIROT

«Lectures»
EXPOSITION COLLECTIVE

• *CAIRN A LIVRE OUVERT: DU SAMEDI 24 MARS AU SAMEDI 28 AVRIL 79*

Des livres à lire, des livres à regarder, des livres à toucher . . .
L'environnement est une bibliothèque, il tient compte de «nos» différences, et les travaux individuels forment un dictionnaire de Cairn, éclaté dans le temps et dans l'espace.
Au visiteur d'accepter le jeu ou de le refuser, de se mettre ou non à lire, de manipuler tous ces livres, de les faire «exister», dans un espace conçu pour un séjour paisible où l'on peut se promener sans hâte.

• *RENCONTRE : MARDI 27 MARS 79 A 20 HEURES*

Deux approches : Sylvaine Letellier, danseuse; Jacques Sirot, plasticien. Film vidéo, diapositives

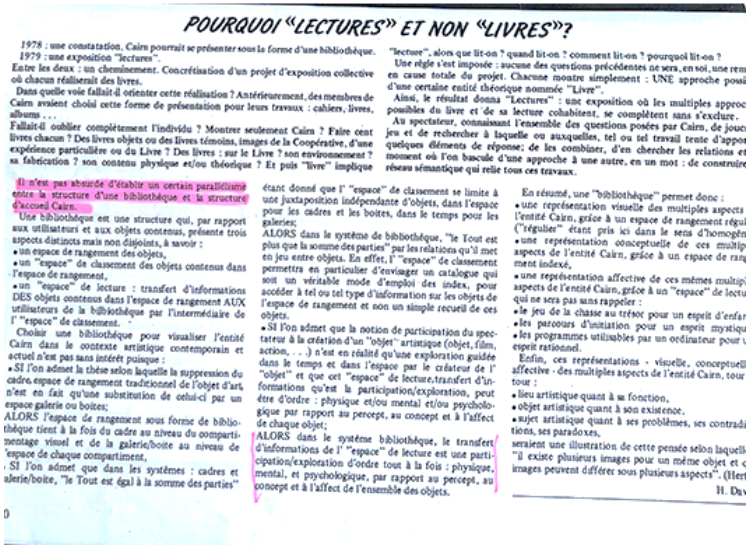
CAIRN 151, FAUBOURG ST ANTOINE 75011 PARIS TEL. 30708 48/30708 88

Fig. 6 - Convite da Exposição *Lectures* no Espaço Cairn.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)

> tro do anterior e um espaço de leitura: transferência de informações dos objetos contidos no espaço arrumação aos utilizadores da biblioteca por intermédio do espaço de classificação. (DAVID, 1979, p. 11; tradução livre)

Com a participação de quinze artistas[5], a coletiva objetivava a visualização das múltiplas relações entre um objeto concreto – um livro – e abstrato, sua leitura. As relações obtidas por intermédio de transformações pontuais como translações e rotações, analogia, simetria, espelhamento e similitude criavam uma tessitura no interior de cada trabalho e entre eles. Todos desenvolveram propostas com situações de variação, escolhas e interação, como, por exemplo, aquela de Roland Burruad de refletir sobre a questão da encadernação replicando seus sistemas em suas próprias páginas; também Choeschu criou um ambiente onde o leitor podia entrar e ler as páginas de seda que fechavam o espaço; já Bernard Crespin explorava a metáfora da sensibilidade da leitura mediante aquela do papel e da película fotográfica. Jean Dupanier desenvolveu um livro fractal, realização de objetos flexíveis quanto às dimensões colocados em espaços estranhos por intermédio de jogo de espelhos. Gwylène Gallimard Dominique Haneuse Jaqqueline Larrieu, Jean-Claude Marquette Richard Pernollet, Camille Shafer, Massimo Silver, Jacques Sirot e a própria Helene David desenvolveram livros que supõem situações de variações, escolhas, interações. (DAVID, 1979, p. 10)

Livro de Carne assume feição mais complexa a partir desse contexto, pois está imerso em uma rede de possibilidades conceituais construída pela interação com as demais "obras". O trabalho relaciona o gesto do açougueiro que fatia a carne em bifes e a reunião desses elementos em um livro. A superposição remete a um livro por diversos aspectos: do ponto de vista espacial, pela relação entre as fatias; do ponto de vista temporal, pelo escurecimento mais rápido nas fatias superiores, aquelas da cobertura do livro; do ponto de vista gráfico, pelos desenhos das fibras musculares configurando o texto do livro e, finalmente, do ponto de vista orgânico, por sua textura, fibras musculares / fibras do papel e por sua conservação, carne/papel, matérias perecíveis em intervalos de tempo diferentes. (DAVID, 1979, p. 11)



POURQUOI "LECTURES" ET NON "LIVRES"?

1978 : une constatation. Cairn pourrait se présenter sous la forme d'une bibliothèque.
1979 : une exposition "lectures".
Entre les deux : un cheminement. Concrétisation d'un projet d'exposition collective où chacun réaliserait des livres.
Dans quelle voie fallait-il orienter cette réalisation ? Antérieurement, des membres de Cairn avaient choisi cette forme de présentation pour leurs travaux : cahiers, livres, albums . . .
Fallait-il oublier complètement l'individu ? Montrer seulement Cairn ? Faire cent livres chacun ? Des livres objets ou des livres témoins, images de la Coopérative, d'une expérience particulière ou du Livre ? Des livres : sur le Livre ? son environnement ? sa fabrication ? son contenu physique et/ou théorique ? Et puis "livre" implique "lecture", alors que lit-on ? quand lit-on ? comment lit-on ? pourquoi lit-on ?
Une règle s'est imposée : aucune des questions précédentes ne sera, en soi, une rem en cause totale du projet. Chacune montre simplement : UNE approche possi d'une certaine entité théorique nommée "Livre".
Ainsi, le résultat donna "Lectures" : une exposition où les multiples approc possibles du livre et de sa lecture cohabitent, se complètent sans s'exclure.
Au spectateur, connaissant l'ensemble des questions posées par Cairn, de joue jeu et de rechercher à laquelle ou auxquelles, tel ou tel travail tente d'appo quelques éléments de réponse; de les combiner, d'en chercher les relations et moment où l'on bascule d'une approche à une autre, en un mot : de construire réseau sémantique qui relie tous ces travaux.

Il n'est pas absurde d'établir un certain parallélisme entre la structure d'une bibliothèque et la structure d'accueil Cairn.
Une bibliothèque est une structure qui, par rapport aux utilisateurs et aux objets contenus, présente trois aspects distincts mais non disjoints, à savoir :
• un espace de rangement des objets,
• un "espace" de classement des objets contenus dans l'espace de rangement,
• un "espace" de lecture : transfert d'informations DES objets contenus dans l'espace de rangement AUX utilisateurs de la bibliothèque par l'intermédiaire de l' "espace" de classement.
Choisir une bibliothèque pour visualiser l'entité Cairn dans le contexte artistique contemporain et actuel n'est pas sans intérêt puisque :
• SI l'on admet la thèse selon laquelle la suppression du cadre, espace de rangement traditionnel de l'objet d'art, n'est en fait qu'une substitution de celui-ci par un espace galerie ou boîtes;
ALORS l'espace de rangement sous forme de bibliothèque tient à la fois du cadre au niveau du compartimentage visuel et de la galerie/boîte au niveau de l'espace de chaque compartiment,
• SI l'on admet que dans les systèmes : cadres et galerie/boîte, "le Tout est égal à la somme des parties"

étant donné que l' "espace" de classement se limite à une juxtaposition indépendante d'objets, dans l'espace pour les cadres et les boîtes, dans le temps pour les galeries;
ALORS dans le système de bibliothèque, "le Tout est plus que la somme des parties" par les relations qu'il met en jeu entre objets. En effet, l' "espace" de classement permettra en particulier d'envisager un catalogue qui soit un véritable mode d'emploi des index, pour accéder à tel ou tel type d'information sur les objets de l'espace de rangement et non un simple recueil de ces objets.
• SI l'on admet que la notion de participation du spectateur à la création d'un "objet" artistique (objet, film, action, . . .) n'est en réalité qu'une exploration guidée dans le temps et dans l'espace par le créateur de l' "objet" et que cet "espace" de lecture, transfert d'informations qu'est la participation/exploration, peut être d'ordre : physique et/ou mental et/ou psychologique par rapport au percept, au concept et à l'affect de chaque objet;
ALORS dans le système bibliothèque, le transfert d'informations de l' "espace" de lecture est une participation/exploration d'ordre tout à la fois : physique, mental, et psychologique, par rapport au percept, au concept et à l'affect de l'ensemble des objets.

En résumé, une "bibliothèque" permet donc :
• une représentation visuelle des multiples aspects l'entité Cairn, grâce à un espace de rangement régul ("régulier" étant pris ici dans le sens d'homogén
• une représentation conceptuelle de ces multip aspects de l'entité Cairn, grâce à un espace de ran ment indexé,
• une représentation affective de ces mêmes multip aspects de l'entité Cairn, grâce à un "espace" de lectu qui ne sera pas sans rappeler :
• le jeu de la chasse au trésor pour un esprit d'enfar
• les parcours d'initiation pour un esprit mystiqu
• les programmes utilisables par un ordinateur pour u esprit rationnel.
Enfin, ces représentations - visuelle, conceptuell affective - des multiples aspects de l'entité Cairn, tour tour :
• lieu artistique quant à sa fonction,
• objet artistique quant à son existence,
• sujet artistique quant à ses problèmes, ses contradi tions, ses paradoxes,
seraient une illustration de cette pensée selon laquell "il existe plusieurs images pour un même objet et c images peuvent différer sous plusieurs aspects". (Herr

H. Da

0

370

Fig. 7 - Texto de Helena Davi reproduzido no Jornal Cairn, número 2, de abril de 1979.
(Fonte: Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris)

É importante ressaltar que a deterioração da matéria é apenas um dos aspectos colocados em jogo, pois a exposição focaliza as relações e inúmeros registros do objeto livro. É interessante observarmos como a analogia como o gesto do açougueiro e a pluralidade de abordagens do *Livro de Carne* é utilizada tanto pela curadora em seu texto quanto pelo próprio Barrio no *Livro Registro – Livro de Carne*, de 1979, o que demonstra a proximidade dos processos de elaboração do trabalho e aquele do contexto da exposição.

A multiplicidade de leituras postas em questão na mostra *Lectures* permite que as representações visuais, conceituais e afetivas sejam colocadas como um *tour* a partir de uma metáfora do funcionamento da cooperativa: lugar artístico quanto à sua função, objeto artístico quanto à sua existência, sujeito artístico quanto aos seus problemas, suas contradições e seus paradoxos, ilustração do pensamento segundo o qual existem várias imagens para um mesmo objeto e elas podem diferir sob diversos aspectos.

A subversão da racionalidade do livro e a impotência da leitura é o ponto que gostaríamos de ressaltar no trabalho *Livro de Carne*: a questão do fluxo inconcluso. O caráter de diário dos *Cadernoslivros* relaciona-se àquele do explorador-cientista que anota suas experiências para reter as impressões de um momento transitório. A maneira como Barrio realiza essas anotações, no entanto, inviabiliza qualquer rigor científico. Nos *Cadernoslivros* não há a ideia de planejamento, um antes para executar depois, ou a sistematização de projetos realizados. Ao lermos as anotações não sabemos exatamente o momento em que foram feitas, pois abrangem um período longo no qual as referências aos trabalhos se misturam, como se estivessem juntas em um mesmo processo psíquico atemporal. A utilização de objetos, fotografias, desenhos, escritas desconectadas, bem como a mistura de francês e português enfatizam o sentido de fluxo de pensamento. As palavras, os riscos, as imagens e objetos deflagram um processo psíquico que associa a memória desordenada das ações, como se fossem traços da experiência vivida. É interessante comparamos a impossibilidade de leitura linear dos *Cadernoslivros* de Barrio como processo equivalente, uma vez que neles o "encadeamento sucessivo das palavras perde hegemonia para o riscado, para a linha borrada e caótica, o que impõe a relação entre texto e imagem".[6] No *CadernoLivro de 1978* (BARRIO, 1978), no qual faz referência

à historiadora Daw Ades, aos movimentos dadaísta e surrealista, Barrio escreve que a desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos.

A oposição entre objeto e *situação* gerou controvérsias por ocasião da mostra *Barrio: Registros de trabalho,* na Funarte em 1981 (BARRIO, 1981); a crítica questionava o caráter independente dos registros, considerando uma institucionalização se comparadas à efemeridade das *Situações*.[7] Efetivamente não se pode tomar os *Cadernoslivros* como registros, mas não se pode negar toda uma produção do artista voltada para essa questão, desde sua materialidade à sua função ou disfunção a partir dos escritos. A discussão se eles seriam obras autônomas das *Situações* é totalmente infrutífera, pois nada em Barrio é completo, autônomo ou passível de ser absorvido por uma sistematização. É justamente o caráter intraduzível que aproxima o *Livro de Carne* dos *Cadernoslivros*. A conjuntura parisiense na qual o livro foi concebido, as relações com o grupo Cairn, sua exposição a partir da questão da leitura, biblioteca e livro de artista afirmam especificidade do trabalho frente às intervenções/situações.

Quando examinamos a compreensão do *Livro de Carne* a partir dessa conjuntura parisiense e a comparamos com outros momentos nos quais a "obra" foi exposta fica claro o distanciamento. Observa-se, por essa recepção, como o trabalho passa a ser deslocado do universo do objeto livro para ser enfocado apenas pela relação com os processos orgânicos das *Situações*. Isso pode ser evidenciado em duas mostras bem distantes cronologicamente: a Sala Especial "A arte e seus materiais: atitudes contemporâneas", de 1985, e a 24ª Bienal de São Paulo, de 1998. Na primeira, a escolha do trabalho deveu-se à própria opção curatorial, mas a relação ajuda a solidificar visualidade do *Livro de Carne* pelo viés do material. Na 24ª Bienal, o trabalho é apresentado isolado em uma vitrine, como uma relíquia associada à temática da antropofagia e, portanto, seu sentido também é colocado na redoma da simbologia da matéria. Compreender o trabalho de Barrio apenas pela poética da matéria é emprestar à substância uma estabilidade alheia ao universo do artista. Em Barrio, a ausência de representação definitiva diante do mundo provoca um deslocamento,

abismo entre o que é apresentado e compreendido.

Não quisemos aqui negar a importância da poética da matéria no *Livro de Carne*, importante suficientemente para o artista ter desenvolvido no mesmo período os *Rodapés de Carne* (1978, Paris e Nice) e, mais tarde, em 1994, *Cancela de Carne* (Museu do Açude, Rio de Janeiro). Objetivou-se, no entanto, ampliar universo de pesquisa e de crítica do trabalho, deslocando-o de sua interpretação habitual para a conjuntura do seu período parisiense e de suas relações com Grupo Cairn. Procuramos demonstrar como a mesma obra assume feições diferentes a partir não só de uma relação espacial expositiva, mas, sobretudo, frente a contextos artísticos diferentes.

Notas

[1] Este artigo parte de uma comunicação realizada no Comitê Brasileiro de História da Arte em Brasília, em 2012.

[2] Tanto o Espaço quanto o Jornal eram sediados no mesmo endereço na rua Faubourg Saint-Antoine, 151 no 11eme arrondissement.

[3] Em evento organizado por Ivald Granato em São Paulo. Ao cotejarmos o teor das propostas do grupo com aquelas desse manifesto, concluímos que existia total comunhão de ideias relativas à questão do processo artístico.

[4] Coleção Chateuabriand/MAM-RJ: "em 10 de fevereiro, às 19h, começarei o projeto *Rodapés de Carne*, 1973-1978, em um local, Garage 103" e, em seguida, descreve a ação.

[5] Barrio, Jean Dupanier, Gwylène Gallimard, Dominique Haneuse, Jaqqueline Larrieu, Jean-Claude Marquette, Richard Pernollet, Camille Shafer, Massimo Silver, Jacques Sirot, Roland Burruad, Bernard Crespin, Choeschu e a própria curadora Hélène Davi.

[6] "A realização de projetos de instalações que implicam a escrita em espaços expositivos também reafirma uma não-lineraridade e uma fluência por entre as matérias do mundo, processamento e produção virtual/real de sensorialidade". A esse respeito, ver BASBAUM, Ricardo. Dentro D'Água. In CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 228-229.

[7] Nas palavras de Frederico Morais: "apesar da ressalva do artista de que o registro não é um documento, é ele que, efetivamente existe, pois o trabalho original desapareceu. E a foto estetiza o que originalmente tinha caráter visceral, agressivo, nojento, amortece aquilo que trazia originalmente uma carga crítica ou contestatória que realmente incomodava. A foto como registro é uma forma de pasteurização crítica, de facilitação do consumo. É o modo encontrado pelo artista de trazer de volta ao museu ou galeria o seu trabalho e, assim, recuperar algumas das regalias contra as quais lutou e que explicam o próprio caráter contundente de sua criação. Mas trazer de volta aos museus ou galerias suas obras, através do recurso do registro fotográfico, é inserir-se novamente na tradição da arte, no *continuum* da história da arte. Ver MORAIS, Frederico. Barrio, dentro da tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1981; COUTINHO, Wilson. Os registros de Barrio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1981.

Referências

BARRIO. *Sem título (CadernoLivro)*, 1978. nanquim, hidrográfica, fotografia, metal e fita adesiva sobre papel. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (ID 105/17583).

BARRIO. *Livro Registro - Livro de Carne*, de 1979, Coleção Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Acervo do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

Catálogos:

FUNARTE. *Barrio: Registros de trabalho*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

FUNARTE. *Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *24ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

FRAC PROVENCE. *Artur Barrio Improbe à la consommation humaine*. Marseille: Frac Provence/Isthme Éditions, 2005.

CAIRN. *Grand Dieu! Épargnons cela à notre pays*. Paris: Cairn, 1981.

Periódicos:

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 1 Janvier 1979. (Biblioteca Kandinsky - Centro Georges Pompidou, Paris. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 2 Avril 1979. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 4 Ie / 1980. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 5- 2e/ 1980. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 6- 3e / 1980. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 7- 3e/1980. (BK-CGP)

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: *CAIRN*, n. 8-1e/1981. (BK-CGP)

COUTINHO, Wilson. Os registros de Barrio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1981. (Centro de Documentação, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro)

MORAIS, Frederico. Barrio, dentro da tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1981. (Centro de Documentação, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro)

Advergame "SAD Defense": os *mobile games* e caminhos ainda não explorados

Advergame "SAD Defense": mobile games and paths not yet explored

Advergame "SAD Defense": juegos móviles y caminos aún no explorados

Pablo Gobira (Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil) *
Emanuelle de Oliveira Silva (Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil) **
Ítalo Cardoso Travenzoli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) ***

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36051

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apresentar o jogo *SAD Defense*, do gênero *Tower Defense*, desenvolvido por equipe do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (CNPq/UEMG - http://labfront.tk) para a quinta edição do Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia: Seminário de Artes Digitais, edição de 2019. Através da pesquisa para o desenvolvimento do jogo, abordando o seu *game design*, apresentamos a jogabilidade e os elementos gráficos do *advergame* que remetem ao tema do evento em questão, ou seja, a "projeções e memória da arte", bem como às edições anteriores. Desse modo, além de apresentar o campo de estudos dos *mobile games*, *advergames* e dos *serious games*, este artigo vai além da apresentação e discussão sobre um produto promocional, uma vez que propõe entendê-lo como um recurso que reforça a memória desse evento acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE: jogos digitais; *serious games*; *advergames*; *mobile games*

* Pablo Gobira é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: pablo.o.gobira@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3054-2383

** Emanuelle de Oliveira Silva é estudante de graduação da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: mrsmaahlem@gmail.com

*** Ítalo Cardoso Travenzoli é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail: italo-travenzoli@gmail.com

ABSTRACT: The objective of this paper is to present the game *SAD Defense*, of the Tower Defense genre, developed by the team of the Laboratory of Front Poetics (CNPq/UEMG - http://labfront.tk) for the fifth edition of the International Congress of Art, Science and Technology: Digital Arts' Seminar, edition of 2019. Through the research for the development of the game, approaching its game design, we present the gameplay and the graphic elements of the advergame that refer to the theme of the event in question, that is "projections and memory of art" as well as previous editions themes. Thus, in addition to presenting the field of studies of mobile games, advergames and serious games, this article goes beyond the presentation and discussion of a promotional product, since it proposes to understand it as a resource that reinforces the memory of this academic event.

KEYWORDS: digital games; serious games; advergames; mobile games

RESUMEN: El objetivo de este artículo es presentar el juego SAD Defense, del género Tower De-fense, desarrollado por un equipo del Laboratório de Poéticas Fronteiriças (CNPq / UEMG - http://labfront.tk) para la quinta edición del Congreso Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología: Seminario de Artes Digitales, edición de 2019. A través de la investigación para el desarrollo de juegos, abordando su diseño de juego, presentamos la jugabilidad y los elementos gráficos del advergame que abordan el tema del evento en cuestión, a saber, "proyecciones y memoria del arte", así como ediciones anteriores. Así, además de presentar el campo de estudio de los juegos móviles, advergames y juegos serios, este artículo va más allá de la presentación y discusión sobre un producto promocional, ya que propone entenderlo como un recurso que refuerza la memoria de este evento académico.

PALABRAS CLAVE: juegos digitales; juegos serios; *advergames*; juegos móviles

Recebido: 9/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

GOBIRA, Pablo; SILVA, Emanuelle de Oliveira; TRAVENZOLI, Ítalo Cardoso. Advergame "SAD Defense": os mobile games e caminhos ainda não explorados. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 375-396, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36051]

Advergame "SAD Defense": os *mobile games* e caminhos ainda não explorados

Introdução

É comum a afirmação de um marco do desenvolvimento tecnológico no campo dos celulares a partir do lançamento do iPhone, em 29 de junho de 2007. Apesar de seu fator revolucionário para a indústria em diversos aspectos, os jogos para celulares existem desde 1994, quando o celular Hagenuk MT-2000 trouxe, pré-instalado, o tradicional jogo *Tetris*, manifestando o que era possível realizar com as configurações de *hardware* do aparelho. (PHONEARENA, 2014) Alguns anos depois, a Nokia, com seu aparelho 6110, trouxe ao mercado o "jogo da cobrinha".

No primeiro ano do século XXI, os primeiros jogos disponíveis para *download* foram desenvolvidos por portais *online.* (NOYONS et al., 2012, p. 9a) É neste cenário que a Apple, com seu recém-lançado *smartphone* começa a alterar radicalmente o mercado, graças ao lançamento da AppStore, plataforma através da qual os usuários fariam o *download* dos aplicativos que desejassem. Até então, em vez de uma ligação direta do usuário com o desenvolvedor, aquele que desejasse obter determinado jogo em seu celular precisava passar por um acordo e

contrato de *download* que eram sempre mediados pelas operadoras de celular. (NOYONS et al., 2012, p. 9b) A AppStore se mostrou uma plataforma propícia para desenvolvedores atingirem seu público-alvo. Sem a necessidade de intermédio de operadora e com o rápido processo de produção das peças necessárias para construir o *smartphone*, graças ao sistema de mercado de trabalho da China, barateando a produção dessas peças de modo a tornar esse tipo de eletrônico acessível para a população geral (COWEN, 2017), era uma questão de tempo até que o mercado de jogos fosse tomado pelos conhecidos *mobile games*.

De acordo com as previsões do NewZoo (https://newzoo.com/), portal de análise de dados e pesquisa de jogos e esportes, 2,3 milhões de usuários gastariam 137,9 bilhões de dólares em jogos, sendo 80% destes, 56,4 bilhões, vindo de *mobile games.* (WIJMAN, 2018) Essa é a consolidação que surge desse desenvolvimento. A partir de 2012, o Japão, país conhecido por seus consoles de *videogame*, ultrapassou os Estados Unidos em relação a *download* de *mobile games* na Google Play (QING, 2012; CHO, MCLEAN, 2015), plataforma para *download* de aplicativos para sistemas Android. Essa tomada de mercado fica ainda mais clara quando se leva em consideração o fato de que o mercado de *mobile games* no Japão, país fundador da Nintendo e da Sony, superou, em 2013, o de jogos de console. (TOTO, 2014)

Apesar dos números, quando se trata das pesquisas feitas na área de jogos, especificamente sobre os *mobile games*, tanto na área de desenvolvimento quanto de educação, os debates se aprofundam apenas sobre determinadas questões. Quando se trata de jogos eletrônicos, grande parte da discussão (e é ainda maior em contextos externos à academia) se centra em jogos de console, que se utilizam de sistemas de realidade virtual, ou jogos de computador que se utilizam de sistemas de múltiplos usuários. (TERRA, VELOSO, 2011; LEÃO, 2005) Mesmo nos casos em que se mencionam *mobile games*, ainda se concentra na integração entre real e virtual (HAMDAN, AUGUSTO, VENTURELLI, 2009), com uma especial atenção à capacidade de interação e de imersão do usuário, dentro de uma divisão de mecanismos de competição, cooperação e colaboração. (ZAGAL, RICK, HSI, 2006) Este tipo de abordagem era, até a revolução causada pelos *mobile games*,

compreensível e esperada; porém, após mais de uma década de consolidação, as discussões enfocando os *mobile games* ainda se mostram escassas.

Os *videogames* (jogados em consoles e em computadores) têm suas características e possibilidades amplamente exploradas em contextos tecnológicos e sociais, com pesquisas sobre as suas potencialidades enquanto meio e na exploração de sua dimensão háptica, em sua aderência a diversos campos da vida – como algo além de um aparato para diversão – sendo colocados, por exemplo, em estudo junto aos elementos da bioarte. Porém, os *mobile games* ainda se encontram sendo discutidos enquanto intermediários, ou seja, devido à facilidade proporcionada pelas dimensões e conectividades dos *smartphones* e *tablets*, as pesquisas vêm se centrando em suas possibilidades de geolocalização (BELL, ROWLAND, BENFORD, 2006; SILVA, HJORTH, 2009; MATYAS et al., 2008) ou ainda em discussões mais iniciais sobre suas capacidades de jogabilidade. (KORHO-NEN; KOIVISTO, 2006)

Desse modo, este artigo surge após o desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica sobre o que se estudava a respeito dos *mobile games*. Ela ocorreu no momento de pesquisa e desenvolvimento do *mobile game SAD Defense* (disponível para *download* em http://artesdigitais.weebly.com/sad-defense-game.html), um jogo para *smartphones* e *tablets* produzido no contexto de divulgação de um congresso internacional que apresenta pesquisas no campo das relações entre arte, ciência e tecnologia: o 5º Seminário de Artes Digitais de 2019. Para apresentar não apenas esse "*advergame*", mas para discutir o seu lugar enquanto resultado das pesquisas desenvolvidas no grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (CNPq/UEMG - http://labfront.tk), este texto está organizado em mais duas seções, além desta introdução e das considerações finais.

A primeira parte apresentará a pesquisa a partir do campo dos *game studies.* (MAYRÄ, 2008) Traremos uma discussão em relação às abordagens possíveis de serem tomadas graças aos *mobile games*, onde focaremos no conceito de *serious game*, explorando suas potencialidades. Depois, trataremos dos jogos enquanto ferramentas de comunicação e informação, onde discutiremos os *advergames*.

A segunda parte se debruça sobre o produto resultante da pesquisa, o *advergame SAD Defense*, após uma breve contextualização, com uma explicação sobre o que é o Seminário de Artes Digitais e o porquê de sentirmos a necessidade de criar esse jogo. Explicaremos, de modo sistemático, o seu processo de produção, sua composição e elementos de sua jogabilidade.

Jogo e Conhecimento

Está claro para a sociedade, neste momento quando estamos prestes a adentrar a década de 20 do século XXI, o importante papel que os *smartphones* e *tablets* desempenham no contexto social. Já se encontrando em um estado de ubiquidade, torna-se fácil não perceber certos aspectos de tais dispositivos que demandam um olhar mais aprofundado. Os aplicativos de celular e *tablets* têm se utilizado de elementos dos jogos, como a localização em um estado de gamificação, que acaba manifestando a "adoção, institucionalização e ubiquidade de *videogames* no dia-a-dia". (DETERDING et al., 2014; tradução nossa) A utilização de elementos de jogos, como pequenos desafios em troca de recompensas nos fazeres diários, está cada vez mais comum a ponto de se perceber cada vez menos o seu aspecto gamificado, naturalizando-o. O termo "gamificação" foi cunhado na última década, mas suas implicações já existem há mais tempo, com pesquisas sobre como aplicar o *design* de jogos em situações da vida real para melhorar a colaboração, a independência e as informações aprendidas pelo público. (WESTPHAL, 1998; DICKEY, 2006; ZAGAL, RICKY, 2006) Dessa forma, foi possível delinear um caminho mais concreto para a utilização de jogos além do entretenimento, já que ficou claro o precedente utilizado através da gamificação.

Como dito anteriormente, esse potencial não é tão bem examinado quando se trata de *smartphones* e *tablets*. Observamos a necessidade de explorar os *mobile games* não somente como mídia locativa, ampliando suas possibilidades de permitir um fácil deslocamento enquanto garante a conexão com o "mundo virtual". *Smartphone* e *tablets* já estão engrenados no nosso dia-a-dia e, enquanto não sejam necessariamente invisíveis aos olhos, ou estáticos, tornando-se imperceptíveis no nosso dia-a-dia, eles podem ser considerados uma extensão do

nosso corpo, visto que seu uso já é algo intuitivo do ser humano. Com sua introdução cada vez mais cedo às crianças, já aos 3 anos de acordo com uma pesquisa feita pelo governo sul-coreano (THE ECONOMIST, 2019), vemos os desdobramentos possíveis em um futuro próximo. Há uma disparidade do número de usuários dependendo do local analisado, mas de maneira geral o número de pessoas que possuem *smartphones* só vem aumentando na última década devido à diminuição de seu custo de produção.

Diversos campos vêm se utilizando da potencialidade dos *mobiles* (*smartphones* e *tablets*) para implementar suas aplicações, como, por exemplo, o Foursquare (https://pt.foursquare.com/), aplicativo de serviço de localização. Além dele, existem diversos outros no campo de finanças, saúde, entretenimento etc. Reconhecendo a questão da mobilidade dos aparelhos, bem como sua potencialidade de uso para jogabilidade, resolvemos, de um ponto de vista da pesquisa no campo das artes (em interface com os estudos da memória e do *design*), criar o jogo *SAD Defense* a partir dessas questões. Vamos apontar a seguir como os *smartphones* e *tablets*, mais especificamente através dos *mobile games*, podem servir como ferramenta que permite o conhecimento de um evento acadêmico. Esse conhecimento sobre o evento é considerado um aprendizado. Aprendizado é, aqui, compreendido a partir de sua noção ampla, irrestrita, abordando não apenas a dimensão da educação formal, mas também da educação informal, do aprendizado sobre uma realidade ou, igualmente, sobre um produto, serviço, uma pesquisa, um evento acadêmico, o aprendizado sobre o próprio jogo ou do ato de jogar etc.

A ubiquidade é consequência do avanço tecnológico. No caso aqui tratado, ela está relacionada aos *displays* dos jogos, já que sua dimensão cada vez mais ubíqua (em celulares, TVs, mas também em monitores de diversos tamanhos, *tablets* e, em breve, nos equipamentos tradicionais das residências transformados em "inteligentes", tais como *smart washer*, *smart refrigerator* etc.), permite que o usuário foque no objetivo do jogo e promova o aprendizado intrínseco que ocorre através da repetição de tarefas ou ações com o objetivo de pontuação. *Smartphones* e *tablets* têm a vantagem de serem leves e compactos, o que permite seu fácil transporte. Enquanto é necessária uma ocasião específica para que

o usuário possa jogar em um computador (*desktop*/*notebook*) ou em um console não *mobile*, o celular é utilizado várias vezes durante o dia, em diversas ocasiões.

Os jogos para *mobile* precisam ser criados a partir dessas possibilidades e não somente como uma adaptação de um jogo de outro meio. Para realizar tal feito da maneira mais proveitosa possível, é necessário ter um entendimento dos *serious games* e o campo de seu estudo. As duas definições mais conhecidas do que seriam *serious games* são de Michael Zyda e Ben Sawyer. (ALVAREZ, 2007, p. 6) Zyda descreve os *serious games*, em seu artigo *From visual simulation to virtual reality games* (ZYDA, 2005, p. 26; tradução nossa), como uma "competição mental, jogada com um computador de acordo com regras pré-determinadas, que utilizem o entretenimento para enraizar treinamento de empresas públicas ou privadas, educação, saúde, política pública e objetivos estratégicos de comunicação". Sawyer também toma uma posição interessante ao afirmar que os *serious games* não são necessariamente para aprendizado ou treinamento. (SAWYER, SMITH, 2008) Entre os exemplos que podemos dar para representar as aplicações dos *serious games* estão: o uso de ferramenta de produção de jogos para a realização de um não-jogo[1]; os jogos de entretenimento com uma terceira parte adicionada que não seja de entretenimento; jogos de "atingir um objetivo"; apropriação de técnicas e interfaces de jogos para fins de um não-jogo; exposição e propaganda de algo direcionado especificamente ao jogador, dentre outros. Dessa forma, *serious games* carregam em sua criação a preocupação com a pesquisa, o público-alvo e a indústria sem necessariamente estar dentro do contexto desta última.

Em artigo publicado por Serdar Çiftci (2018) sobre em quais campos as pesquisas em *serious games* são realizadas, enfocando o período entre 2007 e 2017, vemos que a grande maioria, 21%, ocorrem no campo de Ciência da Computação; a Pesquisa Educacional toma o segundo lugar, com 14,25%; Psicologia e Engenharia, o terceiro e quarto lugar, com 11,95% e 10,83% respectivamente. O campo de pesquisa artística não chega a ser contemplado na tabela.

Essa análise está sendo exposta para, como já comentado antes, tirar o melhor proveito

dos *mobile games*, especificamente porque foi realizada para o desenvolvimento do *advergame SAD Defense* produzido no contexto do Seminário de Artes Digitais de 2019. Entraremos nas especificidades da criação desse *mobile game* na próxima seção; porém, queremos deixar explícito como as potencialidades dos *serious games* se diferenciam quando estamos tratando de *mobile games* para quando estamos realizando um jogo para dispositivo que não seja móvel. Podendo utilizar todas as ferramentas disponíveis pelos celulares e *tablets*, como a localização, acesso móvel à internet, *bluetooth*, entre tantas outras informações de sensores como pedômetros, acelerômetros etc., é possível criar um jogo ou um não-jogo, já entrando em uma das possibilidades citadas por Sawyer.

A equipe de criação de um *mobile games* com a assimilação da função de *serious game* deve considerar a necessidade da mídia, mas também da audiência, da indústria para a qual realiza o trabalho (caso seja de dimensão industrial). O cenário é promissor, tendo em vista os menores preços cobrados pelos serviços das operadoras de celular e a fabricação mais barata dos mesmos (já apontado anteriormente), levando a um número crescente de usuários. Para se ter uma ideia, em 2016 o mercado de *mobile games* arrecadou $36,9 bilhões de dólares no ano através de *downloads*, de acordo com a NewZoo, passando pela primeira vez a venda de jogos para computador, com um crescimento global de 21,6%. Em 2018, o número de usuários de *smartphones* chegou a 3 bilhões, gastando mais de $90 milhões de dólares em aplicativos. As previsões são de quase 4 bilhões de usuários até 2021, com uma receita superando $139 bilhões de dólares; destes, $106,1 bilhões virão de *mobile games.* (TAYLOR, 2018) Como já dito, considerando que 76% do dinheiro gerado em 2018 vieram dos jogos, espera-se um crescimento global anual de 20,1%, ultrapassando mais da metade de vendas do mercado de *videogames.* (SUN, 2018) Os números mostram não somente a clara chance de expansão dentro desse mercado, mas trazem uma análise do consumidor para melhor criação e desenvolvimento dos *serious games*. Uma comparação entre o número de usuários de *mobile games* em determinado país e os outros maiores responsáveis pelo lucro gerado cria um perfil geral do consumidor, a partir do qual possam ser desenvolvidos projetos, aderindo às expectativas, ou quebrando-as.

A China era responsável por 26,1% de usuários globais de *smartphones*, em 2018, com 783 milhões de usuários. O mercado de jogos, naquele ano, teve uma receita de $37,9 bilhões de dólares, dos quais mais de 60%, $23 bilhões de dólares, foram provenientes dos *mobile games*. Na Índia, no mesmo ano, somente 350 milhões de usuários, 26,1% da população, tiveram acesso a *smartphones* e *tablets*; porém, a expectativa para 2021 é de superar 600 milhões. Enquanto os Estados Unidos e a Europa possuem ambos mais de 75% de suas populações com acesso a *smartphones* e *tablets*, a China ainda é o líder global. (TAYLOR, 2018) Dentro dessas especificidades, porém, o crescimento esperado pode acabar sendo prejudicado devido a regulações chinesas em relação ao uso de celulares. Isso acaba trazendo uma oportunidade de crescimento para categorias (como os não-jogos) de *serious games*, possibilitando uma abordagem artística não somente em relação ao *design* do jogo, mas também ao se portar como uma inovação, diante das barreiras impostas a um modelo tradicional.

Apesar do jogo desenvolvido nesta proposta não ter a intenção de gerar capital, vimos que os números de usuários de *mobile games* são grandes para serem ignorados enquanto plataforma de difusão e divulgação do Seminário de Artes Digitais de 2019. Apesar de poder ser considerado como parte da estratégia de *marketing* da organização do congresso, o gênero do jogo em si não foi uma invenção da equipe desenvolvedora. Conhecido como *advergame*, tal gênero de *serious game* têm como definição: jogos criados por companhias/empresas ou outros tipos de negócio que, em sua estratégia de marketing e divulgação, utilizam a linguagem dos jogos ou criam jogos de modo a servir como uma espécie de comercial interativo para determinado produto. (MCCARTHY, 2005) O termo foi cunhado por Anthony Giallourakis, em 2000 (SHARMA, 2013, p. 249a), como uma contração da expressão *advertising game*, "jogo propaganda" em inglês, tendo as primeiras instâncias desse tipo de jogo surgidas ao menos duas décadas antes, em 1980, quando as empresas Pepsi e Kool-Aid, juntas, desenvolveram jogos para Atari 2600, com propaganda de seus produtos neles inseridas. (SHARMA, 2013, p. 249b) Este modelo serve como forma de mensagem subliminar. Uma forma de influenciar os jogadores a comprar os produtos. Isto seria considerado atualmente não um *ad-*

vergame em si, mas uma de suas categorias segundo Cavallini (2008), denominadas *in-game advertising*, onde as propagandas do jogo simulam aquelas do mundo real. Uma outra categoria é o *product placement*, que permite ao usuário testar o produto dentro do jogo.

Na área de pesquisa e desenvolvimento de *advergames* existem diversos tipos de classificação. Em 2001, Jane Chen e Matthew Ringel classificaram 3 tipos de *advergames.* (GIOVAGNOLI, 2011, p. 105) Essas classificações, divididas entre os tipos associativos, ilustrativos e demonstrativos, são as mais reconhecidas dentro do campo. Este tipo de classificação é específico para *advergames* planejados a partir de uma pesquisa teórica e de mercado mais aprofundada, indo além dos *in-game advertising* e *product placement*. Os *advergames* associativos focam na marca, empresa ou companhia, promovendo o jogo através de seus elementos, como narrativa e desenvolvimento, de modo que o usuário associe automaticamente o jogo a seu produtor. Para os *advergames* ilustrativos é necessário que haja uma representação do produto físico dentro do jogo, servindo de personagem ou peça importante do jogo, de forma que os aspectos de *game* precisam ser bem desenvolvidos. Finalmente, os *advergames* demonstrativos possibilitam ao usuário a "experimentar diretamente a marca através do jogo" (GIOVAGNOLI, 2011, p. 107; tradução nossa), de forma que o usuário utilize a reprodução do produto em um contexto similar ao que seria em sua forma física e de maneira em que o usuário possa ver suas funcionalidades e especificidades.

O *SAD Defense*, de certa forma, se enquadra como *advergame* associativo, já que, através da repetição de iconografia pertencente às edições anteriores e atual do congresso, objetivamos que o jogador seja remetido ao evento. Entretanto, já que tratamos de um acontecimento e não de um produto, ou da marca de uma empresa, existem grandes diferenças entre os *advergames* tradicionais e o *SAD Defense*. O jogo foi pensado de maneira que os elementos do tema do Seminário, referentes à memória do digital, também fossem personagem e cenário do jogo, como ocorre nos *advergames* ilustrativos. Descreveremos melhor como o jogo funciona de maneira técnica mais à frente, mas já podemos afirmar que ao escolhermos nos apropriar de lugares do mundo físico enquanto parte do cenário, la-

do a lado com elementos que estavam de acordo com a identidade visual desenvolvida para o Seminário e o seu tema do ano de 2019, projeções e memória da arte, trouxemos ao público um *advergame/serious game*.

A criação de jogos, sejam eles *advergame* ou *serious game* em geral, vem sendo explorada de maneira diversa. Os *advergames* podem ser considerados não-jogos, jogos para entretenimento com elementos de propaganda ou que não possuem o fim de entreter, e sim de incitar o desejo de compra no jogador. Também podem ser vistos como modo de treinar o jogador a associar imagens ou ações com determinada marca ou produto, dependendo da forma como é desenvolvido e/ou analisado. Salientamos que o *advergame* produzido nesta pesquisa está relacionado à difusão do que poderia ser considerado a "marca" de um evento acadêmico. Desse modo, desenvolveu-se um jogo que acabou constituindo não uma indução da marca ou produto físico, mas uma ideia ou um conceito relacionado ao evento acadêmico.

Os jogos, tanto *advergames* quanto *serious games* em geral, ou mesmo jogos da indústria, são formas de comunicação a partir da sua criação, que é influenciada e condicionada pela sociedade. Desde os jogos de tabuleiros, passando pela discussão sobre os jogos no contexto das vanguardas do século XX, tal como na Internacional Situacionista (GOBIRA, 2012), temos o aparecimento de várias dimensões, como o aspecto físico e geográfico, que confirmam a efetividade da relação dos jogos com a realidade social.

O *Advergame* SAD Defense

O Seminário de Artes Digitais foi criado, em Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2015 pelo grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (CNPq/UEMG – http://labfront.tk). De acordo com os organizadores do evento, o Seminário tem como objetivo "compreender, analisar e documentar a situação contemporânea brasileira do uso das tecnologias no campo da arte digital em interseção com as áreas de outras ciências, da comunicação e das políticas públicas neste contexto" (mais informações em http://artesdigitais.tk). O evento conta, desde sua primeira edição, com doutores

convidados que trazem suas pesquisas de ponta no campo das relações entre arte, ciência e tecnologia. O congresso tem abrangência internacional e abre para a comunidade científica a possibilidade de apresentação de suas pesquisas com o envio de artigos para os grupos de trabalhos. A 1ª edição, sob o tema "Questões emergentes e o estado da arte", foi realizada na Casa do Baile, no Complexo da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. A 2ª e a 3ª edições aconteceram na Escola Guignard, nos anos de 2016 e 2017, com os temas: "Expandido limites tecnológicos & artísticos" e "Intermitências nas artes", respectivamente. A edição de 2018 aconteceu no Espaço Atmosphera, em Nova Lima, Minas Gerais, e teve como tema "Recorrências e hibridações". A cada edição o Seminário traz novidades na sua programação. Em sua 3ª edição, a organização do Seminário trouxe a público o jogo *SAD Invaders*, em referência ao jogo *Space Invaders* (Taito Corporation, 1978), um jogo de simulação de uma invasão alienígena que "criou precedentes que iriam se tornar características padrões nos jogos em geral e criou o subgênero de tiro *shoot 'em up*". (HATFIELD, 2007)

Durante os preparativos para o Seminário de 2019, foi decidido pelos comitês de organização criar um outro jogo para ser lançado como parte do projeto de divulgação do evento. Levou-se em conta a forte ligação que o Seminário tem com os jogos digitais, tendo até mesmo um grupo de trabalho dentro do campo de *game studies* (GT 1 - Universo Lúdico), que discute "*gameart*, jogos digitais, outras mídias e educação" (mais informações em http://artesdigitais .tk). Desta forma, como em todas as outras áreas do Seminário, começou uma preparação para avançar em termos teóricos e práticos sobre como o jogo seria realizado. Levando em consideração as pesquisas realizadas, cujas conclusões foram apresentadas na seção acima, decidiu-se criar um *mobile game* que funcionasse enquanto *advergame/serious game*. Considerando-se o tema do Seminário, passamos a pesquisar qual seria o estilo de jogo mais adequado para passar ao público a mensagem constituída pela equipe de desenvolvimento e organização do evento. Sob o pretexto de criar um universo no jogo pertencente também à nossa realidade, mostrou-se necessário a presença de lugares remetentes ao Seminário no jogo, assim como personagens baseados nos elementos da identidade

visual do evento. O gênero de *Tower Defense* se mostrou próprio para tal.

Missile Command (Atari, 1980) é reconhecido como o primeiro jogo de *Tower Defense* a ser lançado. (RUBENS, 2013) A ideia do jogo evoluiu a partir dos famosos jogos de *arcade* e do aqui já citado *Space Invaders*, com a diferença residindo em uma complexidade própria. Até seu lançamento em 1980, o objetivo desse tipo de jogo era defender seu território contra a horda de invasores ao impossibilitar, de alguma forma, a entrada destes no território do jogador através de torres, que eram os personagens pertencentes ao jogador. *Missile Command* revolucionou ao possibilitar ao usuário pensar uma estratégia de seus movimentos, permitindo ao usuário atacar as hordas inimigas de diversas formas. Os jogos criados após 1980 passaram a adaptar e evoluir sua jogabilidade em relação a ataques e outras particularidades do jogo. Dentro do gênero existem variações. Entretanto, entre suas características mais recorrentes estão a utilização de um mapa, situação ou lugar (cenário) que precisa ser defendido, e personagens entre a horda inimiga e as "torres". Estas especificidades se mostraram de importância quando se desenvolve o jogo.

Precisávamos que o jogo remetesse, de certa forma, à realidade física e, para isso, resolvemos inserir os locais onde as edições anteriores do Seminário foram realizadas, de maneira cronológica, relacionando essa representação ao tema da edição de 2019: "projeções e memória da arte". Um mapa foi criado de forma que o caminho possibilitado no jogo começava situado no Circuito Cultural, na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde o Seminário aconteceria em 2019, passando então horizontalmente pelo prédio Atmosphera (edição de 2018), para então ir à Escola Guignard (edições de 2017 e de 2016) e finalmente à Casa do Baile (edição de 2015). Ainda que não seja congruente de maneira espacial em relação a onde esses locais se encontram em um mapa de Belo Horizonte e região, essa disposição de locais cria, para o usuário, um mapa cronológico, remetendo mais e mais ao passado. Um caminho em direção à memória. Memória esta que precisa ser protegida. Partindo então da identidade visual criada para o Seminário, relacionada ao *design* do sistema operacional Windows 98, mensagens típicas de erro no sistema ou aplicação foram a escolha lógica para a horda inimiga. Essas mensagens remetem os jogadores que utilizaram

esse sistema no passado ou mesmo dos que não utilizaram, mas o reconhecem devido à sua icônica presença na cultura midiática, à perda do comando ou controle do computador devido aos seus erros e *glitchs*.

Essas informações serviram de base para a construção do universo do jogo. Partindo novamente do tema da 5ª edição, decidimos pelo gênero de *Tower Defense* pelos motivos citados anteriormente e pelo fato de que, como se desenvolveu a partir dos antigos jogos de *arcade*, o jogo remetia imediatamente à estética e jogabilidade daquela época. Colocamos reproduções fotográficas de espaços arquitetônicos enquanto parte do cenário; neste caso, os locais onde as antigas edições do Seminário aconteceram reforçando sua história. Os elementos gráficos do jogo, como as torres, os inimigos e os projéteis, são referentes à identidade visual criada para esta edição do congresso.

A ideia, como afirmado acima, partiu do *design* utilizado no sistema operacional Windows 98. Também levamos para o jogo: o peixe, elemento gráfico recorrente nas edições do evento acadêmico; e partes importantes do computador ou de seu sistema, como HDs, *pendrives* e *scanners*. Estes remetem a um movimento de captura da memória, por isso se tornaram as armas do jogador contra as hordas, podendo ser aprimoradas à medida que pontos são alcançados pelo usuário a partir de sua performance bem-sucedida parando os inimigos. Em contrapartida, as hordas de inimigos, cujo caminho escolhido não é possível prever, são os ícones de erros e *glitchs*.

O jogo se torna, para o usuário, uma corrida contra o tempo, para se evitar que as memórias, no caso do Seminário, e suas possíveis projeções sejam apagadas ou corrompidas pelos erros. O jogador, portanto, através das suas "armas", consegue, metaforicamente, resgatar as memórias, salvá-las, arquivá-las e analisá-las através das ferramentas disponíveis (representadas pelas "armas"), ao mesmo tempo que tem à sua disposição *boosts* (turbos) que podem, por exemplo, desacelerar as hordas de inimigos.

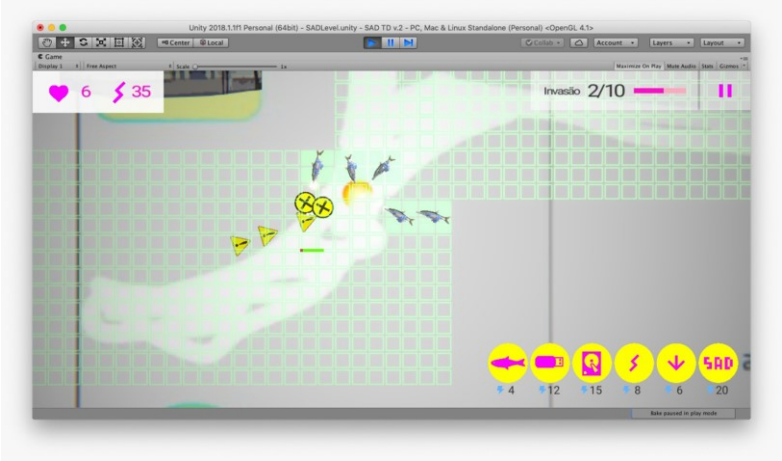


Fig. 1 - Processo de desenvolvimento do jogo dentro da plataforma de criação Unity. (Fonte: Arquivo dos autores, 2019)

O jogo *SAD Defense* foi criado em 2D, a partir de desenhos preliminares do mapa do jogo, através da plataforma Unity (Figura 1), uma *game engine* criada pela Unity Technologies em 2005 e que, em 2019, possui suporte multiplataforma para uma diversidade de sistemas operacionais para dispositivos móveis, Realidade Virtual e Realidade Aumentada, Desktop, Console e Web (mais informações em https://unity3d.com/pt/unity/features/multiplatform). Para a criação do *mobile game* foram programados os caminhos possíveis de serem percorridos, a randomização da trilha das hordas, as potências dos tiros das torres e as potências das hordas, as quantidades disponíveis (nas hordas e das torres), o número de "vidas" que o jogador teria antes do fim do jogo, entre outras ações. Os desenhos iniciais (*concept art*) foram desenvolvidos/substituídos pela criação de desenhos vetoriais a partir do tema e características definidas anteriormente mencionadas.

O jogo, baseado no modelo de defesa de torre, consiste essencialmente de três elementos principais que interagem entre si, criando a situação de conflito a ser superada: o que se convencionou denominar aqui por "armas", que são objetos afixados em determinados locais no cenário a critério do jogador; os agentes inimigos, que, ao contrário das "armas", se deslocam autonomamente pelo território por meio de regras predeterminadas pela programação a fim de alcançar um local destacado (as torres sob ataque) a ser defendido; e as camadas de jogo nas quais determinadas "armas" afetam e são afetadas por inimigos específicos, quando, por exemplo, inimigos aéreos se deslocam independentemente da presença de "armas" de ataque aos inimigos no solo em seu caminho, apenas podendo ser alvejados por munições antiaéreas.

Uma condição essencial para a jogabilidade é a falta de mobilidade das "armas", às quais só são permitidos movimentos em seu próprio eixo quando caracterizadas pela função de ataque. Outras funções não ofensivas são atribuídas a este tipo de objeto, como retardamento dos inimigos ou geração de recursos. As restrições de posicionamento e no uso de tipologias distintas das torres, bem como dos recursos para a compra ou a evolução de novas "armas" configuram o cerne estratégico do jogo, já que as escolhas do jogador devem prever condições de ataque diversas, seja nos turnos atuais ou posteriores, as quais envol-

vem o número, tipologia ou situação em camadas distintas, movimentação e poder ofensivo dos inimigos.

Considerações Finais

O campo de jogos digitais vem crescendo (seja em produção ou apenas em interesse por seus elementos) em todas as áreas, sendo que os *mobile games*, como aqui apresentado, se tornaram até o momento sua forma não somente mais disseminada na população mundial, assim como uma das formas mais lucrativas. É fato que essa visibilidade que os jogos para dispositivos móveis vêm adquirindo levará, inevitavelmente, a um aumento de sua produção, tanto devido a resultados de pesquisa como também por motivos mercadológicos. A multiplicidade disponível dentro dessa subcategoria dos jogos digitais faz com que suas possibilidades enquanto ferramenta para si e para outras áreas se expanda de maneira que até o momento nunca havia sido possível, devido a diversas dificuldades ou impossibilidades técnicas mencionadas no início deste trabalho.

Estamos vivendo um "*boom*" dos *mobile games*. Vemos na história da sociedade que é importante para uma forma de expressão (e tecnologia) em desenvolvimento que haja um interesse comercial para que possa ocorrer investimentos, promovendo a exploração de toda sua potencialidade.

Ressaltamos que o estudo dos jogos eletrônicos/digitais (pesquisa acadêmica) existe desde o aparecimento destes. Pudemos verificar, nesta pesquisa, um número inferior de estudos sobre os *mobile games*, quando comparados aos jogos de outras plataformas (como jogos de *desktop*/*notebook* ou de consoles), algo que observamos nas principais bases de dados ou mesmo em bases de fácil acesso público[2]. Ainda, o que vemos de maneira muito recorrente é a visão dos *mobile games* dentro das discussões sobre mídia locativa e, também, inseridos no debate sobre a gamificação.

Este artigo, além de mostrar o desenvolvimento do jogo *SAD Defense*, demonstrou que a criação de um jogo de propaganda/publicidade pode servir a contextos não apenas dos produtos de uma empresa ou apenas na difusão de uma marca no mercado, mas para se discutir academicamente o que é o jogo digital, o que é o *mobile game*, como pode ser abordado, como um

modo de preservar a memória de um evento acadêmico e demonstrar como se encontra o campo. Dessa forma, além de apresentar o campo de estudos dos *mobile games*, *advergames* e dos *serious games*, este artigo ultrapassou a discussão de um produto promocional, propondo-o como um recurso que reforça a memória daquele evento acadêmico.

Agradecimentos

Este trabalho é um dos resultados de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Poéticas Fronteiriças (http://labfront.tk), que foi apoiada pela FAPEMIG, CAPES e CNPq, aos quais agradecemos.

Notas

[1] Não é propósito deste artigo aprofundar a discussão sobre jogo e não-jogo. Por esse motivo podemos afirmar que nos referimos a "não-jogo" como, por exemplo, trabalhos artísticos que se assemelham a um jogo digital, mas que por serem realizados dentro de preceitos próprios (por exemplo, jogo sem competição ou jogar sem ganhar) se desfiliam da tradição dos jogos como entretenimento.

[2] No Google Scholar, por exemplo, podemos ver essa diferença quando buscamos as expressões *mobile games* frente às expressões *console games* e *computer games* (tanto no plural quanto no singular). Com os resultados da busca, pudemos verificar que houve um interesse maior por se estudar jogos para computador e jogos para consoles do que a relação dos jogos com os *mobiles*. Porém, essa constatação não impossibilita pensarmos que esteja havendo um aumento do interesse pelos *mobile games*, tendo em vista que as plataformas móveis (especialmente os dispositivos como *smartphones* e *tablets*) são muito mais recentes do que os computadores e consoles. Portanto, o tempo para o crescimento do interesse ou mesmo o desenvolvimento de pesquisas foi muito menor até o momento.

Referências

ALVAREZ, Julian. *Du jeu vidéo au serious game*: approches culturelle, pragmatique et formelle. 2007. Tese (Spécialité science de la communication et de l'information), Université Toulouse III, Toulouse, França, 2007.

BELL, Marek; ROWLAND, Duncan; BENFORD, Steve. Interweaving Mobile Games with Everyday Life. In ACM CHI 2006, 2006, Montreal, Canada. *Proceedings* [...]. [S. l.]: ACM Press, 2006, p. 417-426.

CAVALLINI, Ricardo. *O marketing depois de amanhã*: explorando novas tecnologias para revolucionar a comunicação. 2ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2008.

CHO, Mu-Hyun; MCLEAN, Asha. Japan remains Google Play's top country by revenue, 2015. Disponível em https://www.zdnet.com/article/japan-remains-google-plays-top-country-by-revenue/. Acesso em 01/02/2019

COWEN, Tyler. How the iPhone Changed Everything. Foundation for Economic Education, 2017. Disponível em https://fee.org/articles/how-the-iphone-changed-everything/. Acesso em 01/02/2019.

ÇIFTCI, Serdar. Trends of Serious Games Research from 2007 to 2017: A Bibliometric Analysis. *RedFame: Journal of Education and Training Studies*, [S. l.], p. 18-27, fev. 2018.

DETERDING, Sebastien; DIXON, Dan; KHALED, Rilla; NACKE, Lennart. Du game design au gamefulness: définir la gamification. *Sciences du jeu*, [S. l.], p. 1-20, 24 out. 2014. Disponível em https://journals.openedition.org/sdj/287. Acesso em 14/2/2019.

DICKEY, Michele D. Game Design Narrative for Learning: Appropriating Adventure Game Design Narrative Devices and Techniques for the Design of Interactive Learning Environments. *Educational Technology Research and Development* (ETR&D-EDUC TECH RES), [S. l.], v. 54, n. 3, p. 245-263, 2006.

GIOVAGNOLI, Max. Transmedia storytelling: imagery, shapes and techniques. [S. l.]: *Lulu.com*, 2011.

GOBIRA, Pablo. *Guy Debord, jogo e estratégia*: uma teoria crítica da vida. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

HAMDAN, Camila; AUGUSTO, Leci; VENTURELLI, Suzette. Jogos Eletrônicos em Realidade Cíbrida Móvel: A construção de comunidades mistas. In II GAMEPAD [RECURSO ELETRÔNICO]: SEMINÁRIO DE GAMES, COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIA, 2009, Novo Hamburgo, RS. *Anais* [...]. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

HATFIELD, Daemon. Ign's top 10 most influential games, 2007. Disponível em https://www.ign.com/articles/2007/12/11/igns-top-10-most-influential-games/. Acesso em 22/05/2019.

HOW children interact with digital media. *The Economist*, [S. l.], p. 1, 3 jan. 2019.

Disponível em https://www.economist.com/special-report/2019/01/03/how-children-interact-with-digital-media. Acesso em 2/2/2019.

KORHONEN, H.; KOIVISTO, E. M. I. Playability heuristics for mobile games. In *Proceedings of the 8th Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services*, Mobile HCI 2006: Helsinki, Finland, 2006.

LEÃO, Lucia. Da Ciberarte à Gamearte (Ou Da Cibercultura à Gamecultura). In FESTIVAL DE JOGOS ELETRÔNICOS, 2005, São Paulo, SP. *Anais* [...]. São Paulo: [s. n.], 2005.

MCCARTHY, Michael. Disney plans to mix ads, video games to target kids, teens. *USA Today*, 2005. Disponível em https://web.archive.org/web/20050310233652; http://www.commercialexploitation.org/news/disneyadvergaming.htm. Acesso em 17/3/2019.

MATYAS, Sebastian; MATYAS, Christian; SCHLIEDER, Christoph; KIEFER, Peter; MITARAI, Hiroko; KAMATA, Maiko. Designing Location-based Mobile Games with a Purpose - Collecting Geospatial Data with CityExplorer. In ACE 2008, 2008, Yokahoma, Japão. *Proceedings* [...]. [S. l.: s. n.], 2008.

MAYRÄ, Frans. *An Introduction to Game Studies*. London: Sage Publication, 2008.

NOYONS, Marteen; MACQUEEN, David; JOHNSTONE, Bryce; ROBERTSON, Erik; PALM, Tommy; POINT, Jean-Charles; BEHRMANN, Malte. *Mobile Games Architecture*: State of the Art of the European Mobile Games Industry. First Mobile GameArch Workshop, Paris, 2011.

PHONEARENA. This was the world's first cell phone with a game loaded on it. Disponível em https://www.phonearena.com/news/This-was-the-worlds-first-cell-phone-with-a-game-loaded-on-it_id62920. Acesso em 08/09/2019.

QING, Liau Yun. Japan top revenue generator for Google Play. 2012. Disponível em https://www.zdnet.com/article/japan-top-revenue-generator-for-google-play/. Acesso em 01/2/2019.

RUBENS, Alex. The creation of Missile Command and the haunting of its creator, Dave Theurer. *POLYGON*, 2013. Disponível em https://www.polygon.com/features/2013/8/15/4528228/missile-command-dave-theurer. Acesso em 10/4/2019.

SAWYER, B.; SMITH, P. Serious games taxonomy. In SERIOUS GAMES SUMMIT - GAME DEVELOPERS CONFERENCE, 2008, São Francisco, EUA. *Apresentação* [...]. [S. l.: s. n.], 2008. Disponível em https://the-digitalentertainmentalliance.files.wordpress.com/2011/08/serious-games-taxonomy.pdf. Acesso em 14/3/2019.

SHARMA, Muskan. Advergaming – The Novel Instrument in the Advertsing. *Procedia Economics and Finance*, [S. l.], 2013. Disponível em https://www.sciencedirect.com/journal/procedia-economics-and-finance/vol/11/suppl/C. Acesso em 14/3/2019.

SILVA, A. S.; HJORTH, L. Playful Urban Spaces: A Historical Approach to Mobile Games. *SAGE Journals*, North Carolina State University, USA, p. 602-625, 26 Apr. 2009.

SUN, Leo. Mobile gaming revenue could top $100 billion globally by 2021: A Foolish Take, 2018. Disponível em https://www.usatoday.com/story/money/markets/2018/09/08/mobile-gaming-revenue-global-could-top-100-billion-2021/37673325/. Acesso em 22/05/2019.

TAYLOR, Haydn. Games expected to account for 76% of global mobile revenue in 2018, 2018. Disponível em https://www.gamesindustry.biz/articles/2018-09-11-games-expected-to-account-for-76-percent-of-global-mobile-revenue-in-2018. Acesso em 22/05/2019.

TERRA, Ivan; VELOSO, Ana. Paradigma dos videojogos e das interfaces gestuais. In VIDEOJOGOS 2011 - CONFERÊNCIA DE CIÊNCIAS E ARTES DOS VIDEOJOGOS, 2011, Porto, Portugal. *Anais* [...]. [S. l.: s. n.], 2011.

THE ECONOMIST. How children interact with digital media. Disponível em https://amp.economist.com/special-report/2019/01/05/how-children-interact-with-digital-media?__twitter_impression=true. Acesso em 08/09/2019.

TOTO, Serkan. REPORT: JAPAN'S CONSOLE GAME MARKET DOWN 15.7% IN 2013, MOBILE GAMES BIGGER. 30 de julho de 2014. Disponível em http://www.serkantoto.com/2014/07/30/japan-gaming-market-size-statistics/. Acesso em 02/02/2019

WESTPHAL, James D.Board Games: How CEOs Adapt to Increases in Structural Board Independence from Management. *Administrative Science Quarterly*, [S. l.], p. 511-537, Sept. 1998.

WIJMAN, Tom. Mobile Revenues Account for More Than 50% of the Global Games Market as It Reaches $137.9 Billion in 2018. 30 de abril de 2018. Disponível em https://newzoo.com/insights/articles/global-games-market-reaches-137-9-billion-in-2018-mobile-games-take-half/. Acesso em 01/02/2019.

ZAGAL, J. P.; RICK, J.; HSI, I. Collaborative games: Lessons learned from board games. *SIMULATION & GAMING*, [S. l.], p. 24-40, Mar. 2006.

ZYDA, Michael. From visual simulation to virtual reality to games. *IEEE Pervasive Computing*, [S. l.], Sept. 2005.

resenhas

Entre cantos e fins do mundo: Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70'

[Fundación Proa, Buenos Aires]

Luiz Sérgio de Oliveira [1]
Universidade Federal Fluminense, Brasil

https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.40111

A cidade de Buenos Aires, como todas as cidades ao redor do planeta, tem seus cantos, seus *corners.* É verdade que algumas cidades parecem ter mais cantões e fins de mundo que outras, como, por exemplo, Tijuana, cidade no extremo noroeste do México que encerra a vastidão territorial latino-americana. Em um de seus cantos, Buenos Aires abriga a Fundación Proa, às margens do Matanza Riachuelo, rio que, com ares de canal, se encontra, logo adiante, com o Rio da Plata. Esse "acidente" geográfico acabou por nomear o bairro no qual a Fundación está localizada – La Boca –, melhor conhecido pelo Caminito e seus produtos populares ao gosto dos turistas ou, para os aficionados pelo futebol, por incluir La Bombonera, lendário estádio do Club Athletico Boca Juniors.

[1] Luiz Sérgio de Oliveira é professor titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. É pesquisador integrante do Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamerica (GEAP-Latinoamérica). E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8616-5089

Criada em 1996, a Fundación Proa tem apresentado uma programação consistentemente dedicada às artes visuais, na qual a escala da instituição, que parece asseverar o homem (e a mulher) como medida para todas as coisas, torna as visitas às exposições em algo que se percorre sem o custo de reservas extras de nossos corpos e mentes. Essa escala humana parece ter norteado o desenho da mostra *Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70'* que, sob a curadoria de Katharine J. Wright, pesquisadora e curadora independente de Nova York, reuniu um número seleto de obras (menos de 30) "icônicas", segundo a curadora, assinadas por Dan Graham, Sol LeWitt, Dan Flavin, Bruce Nauman e Fred Sandback. Para Wright, a mostra "está centrada nas figuras-chave da cena artística dos Estados Unidos durante seu período criativo indiscutivelmente mais fecundo: as décadas de 1960 e 1970." (WRIGHT, 2019)[1]

O minimalismo, depois dele, o pós-minimalismo e o conceitualismo encontraram seu ponto de emergência mais vigoroso nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York, ou mais precisamente ainda em um dos cantos daquela cidade, entre o East Village e o Lower East Side, conforme anotado por Lucy Lippard:

> Nos arredores da Bowery [Street], formou-se uma comunidade artística que incluía [Sol] LeWitt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle e Eva Hesse. Minha própria história da arte conceitual está particularmente entrelaçada com essa comunidade [...] e com o trabalho e os escritos de LeWitt; através dele, por volta de 1965-66, conheci (ou vi o trabalho de) Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art & Language, Hilla e Bernd Becher, Joseph Kosuth e Mel Bochner. (LIPPARD, 1997 [1973], p. xiii)[2]

À época, Lippard era casada com o pintor Robert Ryman e os dois também viviam nos arredores da Bowery Street.

Ainda no final de 1967, depois de ter publicado, em parceria com John Chandler, o artigo "The Dematerialization of Art", Lippard pôde constatar em viagem a Vancouver, Canadá, que vários artistas estavam trabalhando nas mesmas questões que seus amigos em Nova York, embora não houvesse maiores conexões diretas entre os diferentes grupos de artistas:

> Isso e encontros posteriores na Europa confirmaram minha crença "em ideias no ar" – "o surgimento espontâneo de trabalhos similares totalmente desconhecidos para os artistas, o que somente pode ser explicado como uma energia gerada por fontes (comuns e bem conhecidas) e pelo conjunto de arte contra a qual todos os artistas potencialmente 'conceituais' estavam reagindo em comum", como descrevi o fenômeno em uma ocasião. (LIPPARD, 1997 [1973], p. ix)

A respeito dessas observações de Lucy Lippard, cabem dois destaques: primeiro, de que a partir de um pequeno canto do mundo, de um enclave na ilha de Manhattan, as ideias que orientavam a produção de alguns artistas se espalharam em diferentes latitudes do mundo, que certamente incluíam a América do Sul. Isso nos traz à mente as observações do argentino Walter D. Mignolo, que anota que, a partir de certas regionalidades, algumas produções tendem a ser vistas como universais e universalizantes, sendo mesmo confundidas como uma ontologia da arte. No cenário atual das artes, as noções de universalidade têm sido substituídas por uma concepção de internacionalização da arte contemporânea, o que, desde 1989, tem acompanhado *pari passu* a aceleração dos processos de globalização do capital e do sistema financeiro mundial.

Outro ponto a destacar é aquele que sugere as "ideias no ar", mesmo que se reconheça a existência de supostas fontes em comum, como apontado por Lippard. Não se pode desconhecer que essas ideias, mais que "no ar", circulavam nas revistas especializadas de arte que tinham o compromisso de promover essas ideias na afirmação da presença imperial norte-americana no campo das artes e da cultura. Essas revistas eram consumidas por artistas ao redor do planeta, permitindo que as produções desses/as artistas fossem informadas por ideias que, mais que "no ar", apareciam estampadas em *off-set* a quatro cores nas páginas dessas revistas internacionais de arte.

De volta à Fundación Proa e à mostra *Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70'*, ainda do lado de fora, na chamada "explanada de Proa", a instalação de uma obra de Dan Graham (1942) especialmente concebida para a ocasião e inaugurada um mês depois da abertura da mostra (Fig. 1). A obra de Graham articula-se na linhagem de seus conhecidos "pavilhões", desenvolvidos com simplicidade de *design* e

apuro técnico em estruturas de aço, vidros e espelhos que, através de reflexos e transparências, criam labirintos capazes de gerar alguma confusão espacial e mental no/a visitante.

Adentrando o prédio da Fundação, nos deparamos com *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (1967, Fig. 2), obra com a qual Bruce Nauman (1941) dá a ver algo que, à primeira vista, parece invisível: seu sobrenome, em neon na cor magenta, alongado em 14 vezes na altura, configurando-se como um clássico da arte conceitual dos anos 1960[3]. Com seu alongamento-distorção, a palavra "Nauman", escrita em letras cursivas, se torna praticamente ininteligível, transformada em um gráfico que, entre subidas e descidas loquazes, parece registrar em suas linhas verticalizadas algum tipo de instabilidade aguda.

Mais adiante na mostra, é possível perceber que a arquitetura da montagem, beneficiada pela ausência de ortogonalidade da edificação, enfatiza seus múltiplos cantos. Se as cidades, o mundo e nossas mentes têm seus cantos, por que um espaço expositivo não haveria de tê-los? Entre paredes e diagonais, o espectador é confrontado por monitores e projeções com performances realizadas por Bruce Nauman em seu ateliê, tendo as lentes das câmeras de vídeo como endereço, em um momento em que as experimentações haviam levado os artistas (visuais?) a emparelhar seus próprios corpos e as lentes dos equipamentos de vídeo portátil recém descobertos. Entre caminhadas exageradas e repetitivas, o artista surge e desaparece diante da câmera e do espectador, revelando em suas ausências os cantos obscuros do ateliê recortados e reconfigurados em nossa imaginação. (Fig. 3)

Logo adiante, os desenhos espaciais de Fred Sandback (1943-2003), com linhas coloridas e delicadas em uma geometria precisa, frágil e tensa, cruzam nossos caminhos e se espalham pelos espaços do salão central do andar térreo da Fundación Proa. (Fig. 4) Uma tensão que parece aguçar nossa atenção e nosso sentido de presença no mundo, nosso cuidado em caminhar deflagrando a necessidade de percebermos para onde caminhamos, onde pisamos, o que nos remete, à distância, à obra *Ttéia 1C* (2002), de Lygia Pape, em especial quando instalada em espaços que não demarcam com precisão tão acentuada os territórios da arte (da obra) e do espectador,

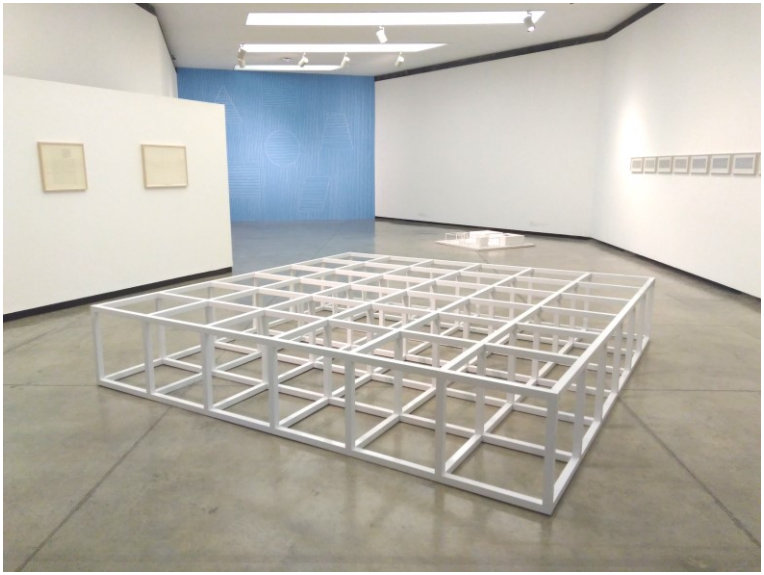
como ocorre na instalação em Inhotim, Minas Gerais.

Depois de um lance de escada para o alto, chegamos às obras de Sol LeWitt (1928-2007), que se espalham pelo chão e que se apossam de muros/paredes (Fig. 5). As estruturas primárias de LeWitt, em sua organização matemática, se alinham diante de nossos olhos e de nosso caminhar, enquanto nos empurram em direção a mais um canto, mais um canto sem saída, um beco, onde aparece estampado um de seus desenhos murais, executado em giz branco sobre uma parede azul claro. Realizado pela primeira vez em maio de 1980, *Wall Drawing #332* (Fig. 6) sinaliza aqui um ponto de chegada ou o fim de um percurso, como o muro na fronteira norte da América Latina.

Diante dessa parede intransponível, subimos um novo lance de escada em direção ao terceiro piso do prédio da Fundación Proa, onde nos esperam as obras de Dan Flavin. Um total de sete: na primeira sala, cinco obras nas quais predominam a luz azul em lâmpadas de 244 cm em diálogo com outras lâmpadas menores, respectivamente, em rosa, vermelho, amarelo, azul e verde (Fig. 7). Nesta sala, tudo e todos se revestem de azul, impregnados pela luz da arte de Dan Flavin. Na segunda sala, dois trabalhos de canto. Dois quadrados com seus cantos. Dois trabalhos, um em tubos fluorescentes brancos (Fig. 8) e outros com tubos coloridos – azul, rosa e amarelo. Dois trabalhos de canto em uma sala que é *per se* um canto. Um canto de exposição em um canto do mundo. Um canto, o ponto final de uma exposição, o que nos obriga a empreender outras viagens em nossos devaneios e lembrar de outros cantos do mundo e da arte. Dos cantos de Kasimir Malevich e Vladimir Tatlin a Cildo Meireles e David Hammons, passando inevitavelmente pelos cantos de Adrian Piper e de Félix González-Torres, como respostas a ondas de preconceitos e de racismo que contaminam o cotidiano de nosso mundo mundano e que, de uma maneira ou de outra, tentam nos encurralar; respostas-obras-processos de resistência que, de uma maneira ou de outra, parecem empurrar a produção dos artistas reunidos na mostra *Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60′ 70′* para um canto da história da arte.

A mostra esteve aberta à visitação pública na Fundación Proa de 6 de julho a 14 de outubro de 2019.

PROA



Notas

[1] WRIGHT, Katharine J. Razonamiento espacial: la revolución artística norteamerica de las décadas de 1960 y 1970 (tradução de Jaime Arrambide. In FUNDACIÓN PROA, *Press Kit*, 2019. (s/p)

[2] LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1997 [1973].

[3] *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (1967) foi exibida em 1968 na primeira exposição individual de Bruce Nauman da Galeria Leo Castelli (Nova York) e na Documenta 4 (Kassel).

Recebido: 15/9/2019; Aprovado: 11/11/2019

Citação recomendada:

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Entre cantos e fins do mundo: Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70' [resenha da mostra *Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70'*, Fundación Proa, Buenos Aires]. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 399-412, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.40111]

Informações das imagens:

Fig. 1 - Dan Graham, *Whirligig*, 2019.
aço e vidro
(Foto: Divulgação Fundación Proa, Buenos Aires)

Fig. 2 - Bruce Nauman, *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically*, 1967.
neón, 160 x 84 x 5 cm
Glenstone Museum, Potomac, Maryland
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 3 - Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) e *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-68)
filmes de 16 mm em video, p&b, sem som
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 4 - Fred Sandback, vista parcial da instalação, Fundación Proa, 2019.
(Foto: Patricio Pidal, Fundación Proa)

Fig. 5 - Sol LeWitt, vista parcial da instalação, Fundación Proa, 2019. (em primeiro plano, *Modular Floor Structure*, 1966/1968, aço esmaltado
58 x 328,5 x 328 cm
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 6 - Sol LeWitt, *Wall Drawing* #332, 1980-2019.
crayón branco sobre parede azul
420 x 558 cm
Coleção particular
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 7 - Dan Flavin, vista parcial da instalação, Fundación Proa, 2019.
tubos fluorescentes
(Foto: Marcelo Setton, Fundación Proa)

Fig. 8 - Dan Flavin, *Untitled* (to dear, durable Sol from Stephen, Sonja and Dan) 2, 1969.
tubos fluorescentes de luz branca fría
244 x 244 cm
(Foto: Marcelo Setton, Fundación Proa)

Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' 70', em exposição na Fundación Proa, Buenos Aires, de 6 de julho a 14 de outubro de 2019. Curadoria de Katharine J. Wright, com obras de Dan Flavin, Dan Graham, Sol LeWitt, Bruce Nauman e Fred Sandback.

Mais informações: http://www.proa.org/esp/exhibicion-proa-minimalismo--conceptualismo-60-70-presentacion.php

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor
Fábio Barboza Passos

Chefe de Gabinete do Reitor
Denise Aparecida de Miranda Rosas

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Andrea Britto Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitora de Graduação
Alexandra Anastácio Monteiro Silva

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Jorge Vasconcellos

Vice-Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Ricardo Basbaum

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Corpo - Cena - Crítica da Representação
Experiência - Conceito - Sonoridades
Lugar - Política - Institucionalidades

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel
Pedro Hussak
Walmeri Ribeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

***Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2019, 412., 21cm, il.).**
***Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, jul./dez. 2019. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).**

(Dossiê: Escolas de Arte - Devires Floresta: os sentidos para um devir mundo-escola-floresta. Organização: Luiz Guilherme Vergara).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura

ISSN 2177-8566